
Marie
Joachimi
Die
Weltanschauung
der
Romantik



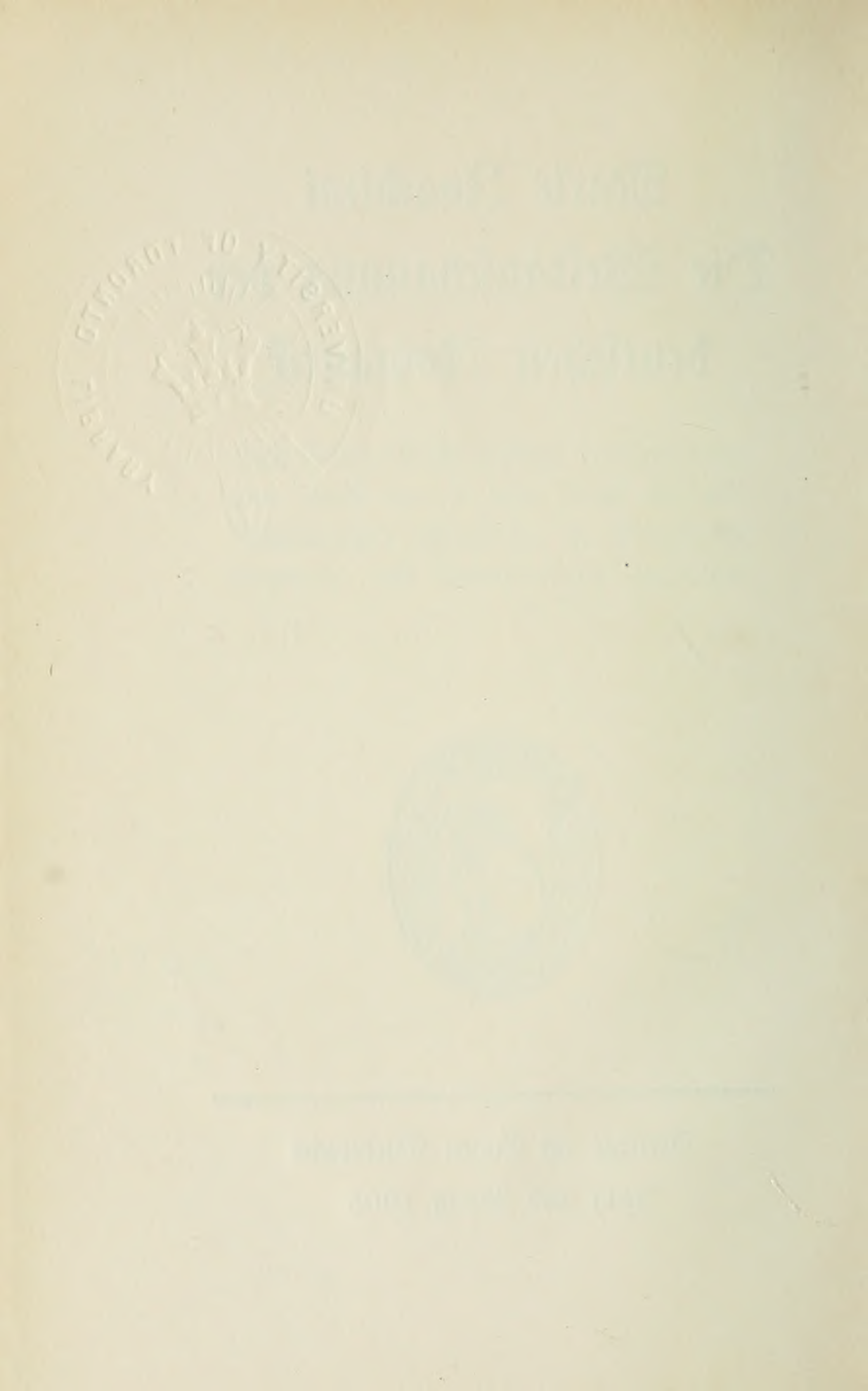


Von diesem Buche wurden 20 Exemplare zum Preise von je zehn Mark auf echt Büttenpapier hergestellt, in Pergament gebunden und handschriftlich numeriert

Marie Joachimi
Die Weltanschauung der deutschen Romantik



Verlegt bei Eugen Diederichs
Jena und Leipzig 1905



Meinem Lehrer

Herrn Professor Dr. O. F. Walzel

gewidmet

Vorwort

In diesem Buche handelt es sich darum, das Weltbild, welches den mehr oder weniger bekannten Ideen der Romantik zugrunde liegt, herauszuheben, um so den Einzellehren und -ideen zu tieferem Verständnis zu verhelfen. Ich habe dabei nicht die Absicht, eine erschöpfende historisch-kritische Gesamtdarstellung früh- und spätromantischer Anschauungen zu bieten. Ich möchte nur — gleichsam im Querschnitt — den eigentlichen Kern und die Hauptstruktur des romantischen Geisteslebens darstellen.

Ich lege meiner Darstellung hauptsächlich Friedrich Schlegels Schriften zugrunde, zunächst, weil mir erst aus ihnen die Einheitlichkeit und Logik der romantischen Weltanschauung klar wurde: vieles, was mir in Wilhelm Schlegels und besonders in Tiecks Schriften dualistisch und widerspruchsvoll erschienen war, löste sich zu meinem eigenen Erstaunen bei Friedrich Schlegel in einer Grundanschauung auf. Ein weiterer Grund ist der, daß Fr. Schlegel, wie ja längst anerkannt ist, der eigentliche Philosoph, Anreger und Programmatiker seines Kreises war; das meiste was später geistiges Gemeingut der Romantiker wurde, war ursprünglich Fr. Schlegels Spekulation.

Ich habe mich bemüht, soviel als möglich die Romantiker für sich selbst sprechen zu lassen und nicht aus der Rolle des unpersönlichen Interpreten herauszufallen. Nur

im Falle Fr. Schlegels konnte ich mir ab und an einen Hinweis auf seine Vorzüge nicht versagen. Es ist soviel an ihm herumgetadelt worden, daß dieser Hinweis mir fast unwillkürlich als Pflicht erschien. Da es aber der Mühe wert war, ihn zu tadeln, so lohnt sich wohl auch der Versuch, ihn zu verstehen. Dasselbe gilt für die ganze Romantik: Ich versuchte sie zu verstehen und überlasse es einer berufeneren Feder, sie zu kritisieren. Meine Frage war: Was ist Romantik, und was wollen die Romantiker? Die Antwort, die ich in diesem Buche niederlegte, in ein paar Worten ausgedrückt, würde ungefähr lauten: Die Romantik ist ein Protest gegen kleinliche Interessen, kümmerliche Moral, spießbürgerliche Ideale, sentimentale Lebensauffassungen; sie ist ein Kampf gegen alle diejenigen, die eng in Vorurteilen gebunden bleiben und dabei sich mit hochtrabenden Redensarten und erborgten Idealen wichtig machen. Die Romantiker wollen die Deutschen tiefer sehen, größer denken, wahrer fühlen lehren. Deshalb suchen sie alles Leben in Poesie zu tauchen; und deshalb möchten sie die Gründlichkeit der deutschen Wissenschaft durch den fortwährenden Hinweis auf das Unendliche und Unfaßbare im Natur- und Geistesleben, auf die Philosophie, vor Kleinkrämerei und Verknöcherung bewahren.

Daß die ersten Romantiker mehr große Worte und Theorien machten, als fertige Werke der Kunst lieferten, ist ihnen oft zum Vorwurf gemacht. Doch Worte sind auch Taten! Und ein Versehen ist es ja wohl nicht, große Worte auszusprechen, besonders wenn diese großen Taten den Weg bereiten. Ich beschäftige mich in diesem Buche mit den Worten und nicht den Werken der Romantiker.

Ich habe mich bei meiner Darstellung der wissenschaftlichen Methode bedient und habe, soweit dies ungeschadet

der Übersichtlichkeit des Gesamtbildes geschehen konnte, die historischen Anknüpfungspunkte berücksichtigt. Ich tat es in dem Wunsche, der Literarhistorik oder Philosophie eine Vorarbeit oder einen Beitrag zur Romantik-Forschung zu bieten.

Nordhausen Marie Joachimi

Einleitung

Die literaturgeschichtliche Stellung der Romantik

Die Überbrückung des großen Gegensatzes zwischen nationaler und antiker Literatur, die in anderen Nationen gewaltige lebensfrohe Renaissance-Literaturen am Ausgange des Mittelalters hervorgerufen hatte, war in Deutschland bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts nicht geglückt. Dann hatten Opitzens Bemühungen um die Versöhnung des Gegensatzes diesen erst recht deutlich gemacht, ohne eine tiefer greifende Einigung erzielen zu können; und seit der Zeit mühte sich die deutsche Literatur vergeblich, dieses sie aufreibenden Zwiespaltes in sich Herr zu werden.

Erst im 18. Jahrhundert, wo Shakespeare als Vertreter der nationalen Tendenzen gewonnen wird, entsteht aus dem qualvollen innern Widerspruch ein lebendiger, äußerer Kampf. Erst als Regelfrage, dann als nationale Bühnenfrage, dann als Geniefrage bewegt er die Gemüter. Vom Streit um die sogenannte shakespearische Unregelmäßigkeit geht er aus, wird dann um die nationale Eigentümlichkeit der Bühne und schließlich um alle nationalen und individuellen Eigentümlichkeiten des Genies und der deutschen Literatur überhaupt geführt. Damit wird die engbrüstige, französische Klassizität durch Shake-

speare erfolgreich aus dem Felde geschlagen. Mit einer neuen, echten Antike, die jetzt von Winckelmann, Lessing, Herder gepredigt wird, scheint sich das echte Nationale, Ursprünglich-volkstümliche leichter versöhnen und verschmelzen zu wollen. Dazu sind im Kampfe beide Seiten, die national-deutsche und die griechisch-klassische, erstarkt. Sie haben an Selbsterkenntnis und Selbstbewußtsein gewonnen; das Bedeutende und Berechtigte in beiden ist immer schärfer hervorgetreten. Fast gleichzeitig wird daher aus drei verschiedenen Heerlagern, von drei verschiedenen Standpunkten aus der große Kampf theoretisch geschlichtet: Die drei großen ästhetischen Abhandlungen: Schillers „Naive und sentimentalische Dichtung", die siebente und achte Sammlung von Herders „Humanitätsbriefen", und Friedrich Schlegels „Studium der griechischen Poesie" stellen die Lösung der brennenden Frage antik oder modern, und damit das ästhetische Resumé des 18. Jahrhunderts dar. Sie konstatieren — jede von ihrem Standpunkt[1]) — die prinzipielle Gleichberechtigung beider Richtungen. Sie betonen, daß nur eine oberflächliche und gedankenlose Ästhetik einer der Richtungen auf Kosten der anderen die Alleinherrschaft einräumen würde.

Glänzender noch und tiefergehend war die praktische Lösung: Eine deutsche Renaissance und eine nationale Romantik sind die Früchte und großartige Folge eines schwer errungenen, aber dafür desto tiefer greifenden, praktischen Sieges der deutschen Literatur über das sie bis ins Innerste erschütternde und zersetzende Problem.

Im allgemeinen zeigt sich uns das Bild der Literaturgeschichte um 1800 als ein Ganzes, in dem die universalistisch-

---

[1]) Siehe Haym: Herder II 631.

shakespearesierende, germanisierende Romantik mit der aristokratisch-stilisierenden, gräzisierenden Klassizität mehr oder weniger harmonisch sich ergänzt und mit ihr sich verschmelzen möchte.

Die Romantik und der Klassizismus eines Goethe und Schiller sind deshalb nicht als Gegenteile, sondern als zwei sich ergänzende Seiten zu verstehen. Eigentlich begreift sogar das Programm der Romantik die Klassizität mit in sich. Und obgleich die großen Klassiker sich einer gewissen Reserve befleißigen, die sich oft zu direkter Ablehnung und zum Spott steigert, so kann auch von ihrer Seite von einem direkten und prinzipiellen Gegensatz zur Romantik als Ganzes nicht die Rede sein[1]. — Haben wir auf der einen Seite auch starke Vorliebe für die lichte Formenschönheit der Antike, auf der anderen Seite für die Formenfülle und Farbenpracht einer shakespearischen Germanität und Individualität, so war man sich doch auf beiden Seiten bewußt, daß keine unüberbrückbare Kluft Romantik und Klassizität trennte, daß man im Grunde einig war. Die Vorliebe selbst war ja bei beiden aus der Reaktion gegen die überschwengliche Jugendbegeisterung für die andere Seite hervorgegangen: Goethe, dem Shakespeare in seiner Jugend alles war, geht im Mannesalter zu den Griechen. Friedrich Schlegel, der noch in seinem „Studium der griechischen Poesie" in Shakespeare nur den großen Manieristen sieht und in den Jugendbriefen[2]) Mangel des „antiken Geistes" selbst beim Hamlet schmerzlich empfindet, rächt sich für seine „Objektivitätswut"

[1]) Wenn Goethe gegen die Sternbaldisierung und Wackenroderei und Klosterbruderei arbeitet, so trifft er damit nicht den Kern, sondern einen Seitentrieb der Früh-Romantik. Daß die Kunst griechisch war, ist von Friedrich Schlegel stets behauptet worden. Goethe hat wohl die Shakespearomanie, niemals Shakespeare selbst abgelehnt. [2]) Walzel: Schlegelbriefe 154.

und Griechenbegeisterung, indem er zu Shakespeare als dem „Mittelpunkt“ aller wahren Poesie und zur Naivität des germanischen Mittelalters flüchtet. — So konnte man wohl gegenseitig über den Geschmack streiten, aber man mußte sich im letzten Grund verstehen, und — ob man wollte oder nicht — man beeinflußte sich gegenseitig[1]). Daß sich jede der beiden Seiten für die vollkommenere hielt, ist selbstverständlich und unwesentlich. Das Wesentliche ist, daß bei beiden der Kampf zwischen antik und modern, oder naiv und sentimental als unhistorisch und unphilosophisch aufgegeben ist, und daß ein neues Ideal der „Kunst“, in welchem das „Wesentlich-Moderne“ mit dem „Wesentlich-Antiken“ verschmolzen ist, vertreten wird. Mit diesem neuen Ideal tritt man in bewußten Gegensatz zum 18. Jahrhundert, zum Sturm und Drang und zum Rationalismus.

Erst später entwickeln sich zwei prinzipielle Gegensätze zwischen Romantik und Klassizismus: 1. In der Schauspielkunst der Kampf zwischen Weimaraner und Hamburger Schule; die Frage: Stilisierung oder Natürlichkeit? 2. In der Technik des Dramas die Frage: Bietet der reife Goethe oder Shakespeare uns die Musterform für ein nationales Drama?

Gemeinsam kämpfen die Romantiker und Klassiker gegen die Theorien des rousseauschen Sturmes und Dranges und gegen die Aufklärungs- und Korrektheitsprinzipien. Die Polemik ist bei den Romantikern am gründlichsten. Gegen den Sturm und Drang stellen sie einen neuen Geniebegriff auf. Gegen die Korrekten wird auf Grund einer tiefgehenden philosophischen Spekulation eine neue De-

---

[1]) Siehe Walzel: Schriften der Goethe-Gesellschaft Band 13 und 14, Einleitung.

finition vom Wesen der Poesie und der wahren Korrektheit in der Kunstform gegeben.

Die Stellung der Romantik in der Philosophie

Diese ist so eigenartig, daß sie schwer zu umschreiben ist, und nur in einem großen Werke im einzelnen nachzuweisen wäre.

Noch immer ist die wohl von Hettner und Gervinus stammende Ansicht, daß die Romantiker „unfertige Nachzügler" des Sturmes und Dranges, besonders rousseauschgefärbter Gefühlsphilosophen sind, die populärste. Man wirft ihnen „einseitige Überhebung des Gefühlslebens, besonders der Phantasie", „Phantomenjagd" u. dgl. vor; dabei stützt man sich auf einzelne Aussprüche Friedrich Schlegels und Novalis, die man aus jedem Zusammenhang herausgerissen hat. Das ist ein Standpunkt, der ein Verständnis der romantischen Grundsätze von vornherein unmöglich macht. Denn geht man hiervon aus, so bleibt einem nichts weiter übrig, als verwundert den Kopf zu schütteln, daß so gescheite Leute wie die Romantiker und ein so feiner Denker wie Friedrich Schlegel im Grunde so dumm, so unlogisch sein konnten; und schließlich, um wenigstens etwas zu retten, einen scharfen Dualismus in der romantischen Ästhetik und Weltanschauung zu konstatieren. — Wie weit die Romantik von reiner Gefühlsphilosophie entfernt ist, soll im Folgenden klar werden. Hier ein Wort über das Gemeinsame zwischen Rousseau und der Romantik, das oft so stark überschätzt wird: Was die Romantiker mit Rousseau gemeinsam haben, das haben sie mit allen denen gemeinsam, die seit dem Anbeginn menschlicher Spekulation der Ansicht gewesen sind, daß das Höchste und Letzte namenlos ist und vielleicht bleiben wird;

daß das Absolute besser gefühlt als umschrieben werden kann, daß die Macht der Schönheit, der Geist, die Welt, das Leben nicht aus dem Ich oder dem Selbstbewußtsein oder aus irgend einem der Begriffe allein zu erklären ist, daß — wie es Dilthey ausdrückt — das Erkennen nie das Leben selbst erreicht, und die Erkenntnis schlechthin unergründlich und mehrseitig ist. „Man kann überall ins Unendliche immer tiefer graben" sagt Friedrich Schlegel.

Der spekulativ-gerichtete Mensch, der sich von der rein-praktischen oder der rein-gläubigen Hälfte seiner Mitmenschen dadurch unterscheidet, daß er die Welt nicht als gegebene Tatsache hinnehmen kann, den es vielmehr quält, sie auch als Idee, als Weltanschauung, als Einheit zu begreifen, hat ja eigentlich nur zwei Wege offen: Entweder er will und muß auf alle Fälle Klarheit, Ordnung, Logik haben, dann verzichtet er auf Buntheit, Glanz und Schimmer und auf die ganze sinnverwirrende Mannigfaltigkeit der Erscheinungen. Er denkt sich rückwärts leer von aller Erfahrung bis zu einem obersten, besser gesagt: untersten Begriff; und nachdem er in diesem Begriff gewissermaßen das leere Gefäß erhalten hat, denkt er den Weg wieder vorwärts, immer vorsichtig seine Erfahrungen einfüllend, bis zum System. Wir haben den rein philosophischen Typus vor uns. — Oder aber (dies ist der zweite Weg) er kann und will nicht verzichten, die Schönheit, der Glanz erscheinen ihm wirklicher als der Begriff und das System, die Fülle wünschenswerter als die Ordnung, das Geheimnis tiefer, reizvoller und wirklicher als die Klarheit, — dann denkt er sich mit der ganzen Last seiner Erfahrungen und Empfindungen, seines Ahnens und Sehnens beschwert, hindurch zu einer allervollkommensten, alle Lebensfülle in sich schließenden Wesenheit, zu einer All-Einheit, vor deren „Macht und

Herrlichkeit" die Bürde niedersinkt und meist mit ihr der Denker, in der die unzähligen kleinen, quälenden Rätsel zusammenfließen zu einem großen, unendlichen, strahlenden, beglückenden. — Wir haben den religiös-philosophischen Typus vor uns.

Rousseau und die Romantiker gehören zu diesem zweiten Typus (zu dem übrigens auch fast alle großen Philosophen gehören), und wie dies viele Philosophen und alle Religionen tun, nennen sie dieses große, letzte Rätsel der All-Einheit mit Vorliebe „Gottheit". Doch bringen die Romantiker eine viel größere Last des Wissens und der Erfahrung, ein viel tieferes Erkenntnisstreben als Rousseau ihrer Gottheit dar.

Und damit hört auch die Überstimmung schon auf, und der Unterschied macht sich geltend. Ist das Rätsel lösbar? Wollen wir es zu lösen versuchen? Können wir uns ihm wenigstens mit unserem Verstande nähern? — Das ist die Frage! Rousseau antwortet: Nein! Das Rätsel ist eine absolute Grenze, wir tun unser Bestes, indem wir es fühlen, ahnen, daran glauben. — Die Romantiker fühlen sich aber keineswegs nur zum Glauben berufen; sie wollen vor allem tiefsinnig schauen, sie fühlen sich eins mit dem unbekannten Gotte. Sie sind sich selbst „ein Teil", „ein Funke" des großen Rätsels, und deshalb keineswegs zu äußerer Religionsübung verpflichtet, sondern zu einem innern und äußeren Erkenntnisstreben, zu freier, allseitiger Entfaltung berufen. Die Romantiker nehmen an, daß das Rätsel, das sich der Phantasie immer schon teilweise erschloß, das in der Poesie und Kunst und den verschiedenen Religionen immer schon mehr oder weniger gedeutet wurde, auch dem Verstande stückweis, besonders in der Philosophie und in der Poesie, erschlossen wird. Sie sind deshalb Optimisten und Gläubige in bezug auf den ewigen Fortschritt

des menschlichen Geistes. Bildung und Religion sind ihnen fast identisch. Streben heißt Gott dienen. Sich entwickeln ist heilige Pflicht. Denken ist Beruf der Menschheit, Gott erkennen wollen, ist Heiliger Geist. — Die Philosophie ist ihnen deshalb auch eine heilige Gabe der Menschheit, ein Unterpfand mit Poesie und Religion, daß die Menschheit zur Gottheit berufen ist. Nicht in den Staub sinken sie vor ihrer Gottheit — sie fallen ihr in die Arme. Als Kinder Gottes möchten sie die Welt und ihr Leben wie Götter von oben betrachten, möchten sie mit heiterer Ruhe alles übersehen, alles verstehen, alles genießen. Danach geht ihr Streben. Deshalb peitschen sie ihre Zeit nach vorwärts, nach aufwärts, und deshalb blicken sie zurück mit unsagbarer Genugtuung auf den schon errungenen Weg der Entwicklung und genießen voll Entzücken die Aussicht auf die Höhen und Tiefen, wo ihr göttliches, herrliches Geschlecht vor ihnen gegangen ist. Sie fühlen sich als lachende Erben der Vergangenheit und pflichtbeladene Apostel der Zukunft. Sie wollen der Gegenwart Licht und Liebe bringen, Kunst und Wissenschaft in neuer Schönheit von höherem Standpunkt aus zeigen. Sie sind Historiker und Philosophen. Sie möchten auch Dichter und Propheten sein.

Darin liegt der schneidende Unterschied zwischen Rousseau und der Romantik. Hier haben wir auch einmal einen Beweis, daß die menschliche Spekulation fortschreitet, wenn nicht zu tieferen Einsichten in die letzten Probleme, so doch zu klarerer Antwort auf die näherliegenden Fragen und vor allem zu besserer Logik. Für die Romantiker, die durch den Kritizismus eines Kant und den Idealismus eines Fichte hindurchgegangen sind, denen der Makrokosmus Schellings eine große, einheitliche Entwicklung vordemon-

strierte, ist die „einseitige Überhebung des Gefühls-Lebens", wie wir sie am Ausgang des 18. Jahrhunderts haben, die „Phantomenjagd" eines Rousseau nach einem kultur- und bildungsfeindlichen Arkadien der reinen Natürlichkeit eine Denkunmöglichkeit[1]).

Es wäre aber gleichfalls ein Irrtum, Friedrich Schlegels Spekulation in Fichte oder gar in irgend einem der anderen Philosophen aufgehen zu lassen. Die Fichtesche Philosophie, der konsequent durchgeführte Idealismus ist allerdings das Hauptmoment der äußeren Einflüsse. Im Grunde ist aber für Friedrich Schlegel auch diese Philosophie nur „eine großartige Tendenz"[2]), d. h. ein neuer, letzter und deshalb höchststehender Beweis, „daß die Menschheit aus allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden". Für die romantische Ästhetik ist Fichte von ungeheuerer Wichtigkeit, aber trotzdem war Friedrich Schlegel kein Fichtianer, wie er auch nie ein Schellingianer, Platoniker, Spinozist, Leibnizianer — und wie sie alle heißen — gewesen ist. Er glaubte an die Philosophie, er glaubte auch an die Systeme und Philosophen bis zu einem bestimmten Grade. Ihre Gültigkeit aber war für ihn immer nur provisorisch: Man muß ein System haben, denn in uns ist ein Bedürfnis nach einer einheitlichen, klaren, systematischen Übersicht; aber unsere Vernunft ist viel zu rastlos, viel zu weit, und „zyklisch", viel zu „progressiv" und „göttlich", um sich bei einem System zu beruhigen. So lange wir fortschreitende, uns entwickelnde Menschen sind, ist es „töt-

[1]) D. h. Tieck ausgenommen! Tieck, dem es ja außerordentlich schwer fällt, eine Meinung zu haben, gehört beiden Parteien an. Kritische Schriften I 104 f. ist romantischer Standpunkt. Ebenda II 263 schwankt zwischen beiden Ansichten und neigt sich zu Rousseau. Wenn „die Seele" als „Krankheit des Körpers" gefaßt wird, so wird Rousseau eigentlich übertrumpft. [2]) Minor II 359, 24. Vgl. II 390, 17.

lich", ein feststehendes, unbewegliches System zu haben: „Es ist gleich tötlich für den Geist, ein System zu haben und keins zu haben, er wird sich wohl entschließen müssen, beides zu verbinden [1])." Systeme sind gut und nützlich wie Wegweiser und Wege; erschöpfen können sie das lebendige, geheimnisvolle All niemals. Oder, wie er an Dorothea schreibt: „Vielleicht tätest du gut, von der Philosophie selbst auch nicht mehr zu erwarten, als eine Stimme, Sprache und Grammatik für den Instinkt der Göttlichkeit, der ihr Keim und, wenn man auf das Wesentliche sieht, sie selbst ist [2])."

Als Philosoph war Schlegel am meisten überzeugter Idealist; aber diese Vorliebe beruht darauf, daß sein Naturell, einig mit dem Zeitgeist, dazu von vornherein die Tendenz hatte; daß er selbst schon als ganz junger Mensch Ideen zu einer rein idealistischen Philosophie in sich trug. Schon im Jahre 1793 schreibt er an seinen Bruder Wilhelm: „Was wir in Werken, Handlungen und Kunstwerken Seele heißen (im Gedichte nenne ichs gern Herz), im Menschen Geist und sittliche Würde, in der Schöpfung Gott — lebendigster Zusammenhang — das ist in Begriffen System. Es gibt nur ein wirkliches System — die große Verborgene, die ewige Natur, oder die Wahrheit. Aber denke dir alle menschliche Gedanken als ein Ganzes, so leuchtet ein, daß die Wahrheit, die vollendete Einheit das notwendige, ob schon nie erreichbare Ziel alles Denkens ist ... und laß michs hinzusetzen, daß der Geist des Systems, der etwas ganz anderes ist als ein System, allein zur Vielseitigkeit führt, — welches paradox scheinen kann, aber sehr unleugbar ist. —

---

[1]) Athen.-Fragm. 53. [2]) Minor: Friedrich Schlegels Jugendschriften II 318.

Die Quelle des Ideals ist der heiße Durst nach Ewigkeit, die Sehnsucht nach Gott, also das edelste unserer Natur. Einige, die es verkennen, wähnen, es streite mit der Natur, die doch nur in Eintracht mit dem Geiste das wahrhaft Große erzeugt. Die Begeisterung ist die Mutter des Ideals und der Begriff sein Vater. Was ist denn unsere Würde, als die Kraft und der Entschluß, Gott ähnlich zu werden, die Unendlichkeit immer vor Augen zu haben[1])."

Der ganze spätere Friedrich Schlegel scheint schon in diesen Worten des Zwanzigjährigen zu keimen: Sein rastloses Einheitsbedürfnis und sein nimmersatter Universalismus, seine Sehnsucht nach einer alles verbindenden Gottheit, sein Glaube an die Allmacht des begeisterten Denkens, mit dem er — trotz Kant — selbst die Grenze der Unendlichkeit bezwingen möchte. Alles, was er später über Philosophie der Philosophie, über den Mittelpunkt, über die ursprüngliche und endgültige Einheit alles Geistigen und Natürlichen, aller Philosophie und Poesie sagt, die „Ideen" und das „Gespräch über die Poesie" sind hierauf eingestimmt. — Auch die Schellingsche Philosophie geht nach dieser Melodie.

Es ist natürlich billig, daraufhin zu sagen, Fr. Schlegel war kein systematischer Philosoph, weil er keiner sein wollte; es ist richtiger zu sagen, er war kein systematischer Philosoph, weil er keiner sein konnte. Er war zu religiös und zu vielseitig dazu, auch wohl zu faul, wie das immer betont wird. Vor allem aber kannte er dazu die Grenzen der menschlichen Erkenntnis zu genau, ohne in ihnen die absolute und ewige Grenze alles Seins oder auch nur aller Erkenntnismöglichkeit sehen zu können und sehen zu wollen. Ganz im Gegenteil! Er meint, diese Grenzen vor dem Geist

---

[1]) Walzel: Schlegelbriefe 111.

des Menschen in ewigem Zurückweichen zu erblicken. Aus demselben Grunde ist er nie im eigentlichen Sinne des Wortes „Schüler" gewesen. In der Darstellung seiner Theorien werden wir oft genug Anklänge an dieses und jenes System, an diese und jene Weltauffassung finden. Wir werden eine ungeheure Aufnahmefähigkeit für jede neue Idee und Entdeckung bemerken, aber wir werden dabei immer hauptsächlich das Bestreben gewahren, diese alten und neuen Wahrheiten nur als Stimmen in einem großen Universalkonzert absoluter, ewiger Zukunftswahrheit zu erkennen[1]. Fr. Schlegel war früher als Novalis in seiner Tendenz Mystiker[2]. Aber er war es infolge einer Denkkraft von so ungeheurer Intensität, daß sie sich fortwährend an den letzten Mauern der Erkenntnis brach, — und infolge eines fast unmännlich-weichen Liebesbedürfnisses.

Am anschaulichsten wird uns vielleicht deshalb das Ziel und Agens der romantischen Lehre, wenn wir die Persönlichkeit dieses ihres eigentlichen Vertreters, ins Auge fassen:

Fr. Schlegel war eine von den Naturen, die Nietzsche neuerdings als „Erlöser" bezeichnet hat. Er hatte ein glühendes Herz und einen kalten Kopf, er war eine Mischung von Philosoph und Dichter. Er gehört in eine Klasse mit den Schiller und Nietzsche, obgleich ihm die eigentliche Kunst der Dichtung versagt war. Solche Menschen scheinen in der Tat das von den Erlösern zu haben, daß sie sich bald aufreiben und so oder so früh aus dem

[1]) Vgl. Gespräch über die Philosophie, Minor II 316 und Athen.-Fragm. 345, 346, 356, 384. [2]) Ich fasse das Wort Mystiker natürlich im philosophischen Sinne, wie Fr. Schlegel das Wort erst später gebraucht und nicht wie er es um 1796 (Minor II S. 98) faßt, als synonym zu Schwärmer und Träumer. 1800 spricht Schlegel schon von seinem alten Hang zum Mystizismus (Minor II 387, 14).

praktischen Leben scheiden; daß sie auf das, was ihnen das Liebste ist, schließlich verzichten: Nietzsche auf die Gottheit, Fr. Schlegel auf die Welt; daß sie mit ihren Werken und Wertungen Aufregung in der Menschheit hervorrufen und Parteien gründen. Sie sind die berufenen Revolutionäre des Geistes. Sie lieben die Welt, mit der sie unzufrieden sind, und sie verachten die Menschheit, für die sie sich opfern.

Fr. Schlegel war eine sehr reiche Natur, und keineswegs ein einseitiger Ästhetiker. Er war aber vor allem — und das ist der erste wichtige Punkt für seine Ästhetik und Lehre — eine Natur, die den Skeptizismus wie den Tod fürchtete. Dabei aber trieb ihn die Größe und Schärfe seiner Verstandestätigkeit fortwährend — wie dies bei Hamlet der Fall ist[1]) — an die Grenzen der menschlichen Erkenntnis, wo vor dem großen Nichts so leicht alles eitel erscheint, und die Lebensfreude, die für Fr. Schlegel zunächst Erkenntnisfreude bedeutete, zu Eis erstarrt. Davor bebte aber nicht nur seine Denkfreudigkeit, sondern auch sein warmes Dichternaturell zurück, vor allem aber auch seine Genußsucht und Genußfreude, für die noch kein Nietzsche das erlösende Wort gesprochen hatte[2]). — Der zweite Punkt ist sein maßloses Liebesbedürfnis bei seiner scharf ausgeprägten Individualität. Liebend möchte er das All in den Einklang der eigenen Persönlichkeit zwingen, liebend und sehnend möchte er in der großen Harmonie des Alls auf- und untergehen, seinen Wohlklang und seinen Frieden finden[3]). Liebend möchte er sich für die Zukunft der Menschheit opfern — möchte er ihr aber dabei König, Prophet, Lehrer, Führer sein. Daß hierin Fr. Schlegel ein Kind

[1]) „Unglücklich, wer ihn versteht" ruft er aus (Schlegelbriefe 95). [2]) Bezeichnend dafür Schlegelbriefe 95; Minor II 393. [3]) Siehe vorläufig Schlegelbriefe 94.

seiner Zeit ist, ist klar. Das 18. Jahrhundert suchte den Lebensgenuß fast ausschließlich in der Hingabe, der Liebe und Freundschaft, wie ihn heute die Jugend so gern durch starke Selbstbetonung erzwingen möchte.

Aus diesem unersättlichen und intensiven Erkenntnisstreben einer Natur, die über ihre Grenzen hinaus eine absolute Einheit ahnt und fühlt; aus diesem Universalliebesbedürfnis einer Natur, die doch nie aus sich herauskam, entsteht die romantische Theorie mit ihrem Bestreben, einerseits alle Grenzen zu überwinden, und anderseits alle Gegensätze in sich aufzulösen und zu verschmelzen; als da sind: Individualismus und Universalität, Begeisterung und Ironie, Ideal und Wirklichkeit, Natur und Kunst, Naturpoesie und Kunstpoesie, Allegorie und Realismus, einheitliche Kunstform und „Arabeske“, Welt und Chaos, Kunst und Wissenschaft, Religion und Philosophie.

Die erste Periode in Fr. Schlegels Leben: Diesem Streben nach überzeugter Lebensbejahung und inniger, liebender Verbindung mit der Welt und Menschheit, nach innerer und äußerer Harmonie, kam zunächst Platos poetischer, lichtvoller Makrokosmus, seine Weltseele und oberste Idee des Guten und Schönen wunderbar entgegen; dann aber auch der mystischere, farbensattere Neuplatonismus, wie ihn Hemsterhuis modernisierte und in seine Lehre aufnahm. Hemsterhuis, dessen Einfluß sich bis in die letzten Jahre von Fr. Schlegels Leben verfolgen läßt, ist in dieser Periode am bedeutendsten. — Der junge Fr. Schlegel sieht mit Plato und Hemsterhuis besonders im All, im rhythmischen Kosmos, im Objektiven den Grundgedanken seines Lebens, die ewige, große Harmonie alles Seienden verwirklicht. Und so macht er den Versuch, sein Ich selbstlos in diesem Objektiven, im harmonischen Universum, auf- und

untergehen zu lassen. — Die Griechen sind dafür sein Ideal. Er steckt deshalb das Objektive, „die Griechheit", auch der Kunst als höchstes Ziel auf. Dies ist die Zeit der „Objektivitätswut", wie er sie selbst bezeichnete.

Die zweite Periode: Dann erhält die andere Seite in Fr. Schlegel, die Ich-Behauptung, sein Individualismus ihre Erlösung durch Fichte. Mit Fichte findet der reifere Schlegel im Subjekt, im geistigen Ich die große Offenbarung der Welteinheit. Er findet und begreift die Welt in sich. Und da er jetzt weiß, daß er als geistiges Ich die Unendlichkeit und Vollendung im Keime in sich trägt, so paart sich nun die Begeisterung für die Göttlichkeit seiner sich immer höher entwickelnden Persönlichkeit (für „den unendlichen Trieb", wie er sagt), mit einem Gefühl der „Ironie" für alles, was zeitlich und klein ist, was keine angeborene Ewigkeit in sich trägt und sich doch so gern als Ganzes gibt. Dazu gehören auch die eigenen Werke. Dies ist die Zeit, in der die romantische Theorie entsteht.

Die Wendung zu Fichte ist in ihren Folgen ganz klar. Haym hat sie uns auf das trefflichste entwickelt. Nicht der Zwang objektiver Selbstentäußerung erscheint jetzt groß und wichtig für die Menschheit, sondern die Freiheit, ihr angeborenes, grenzenloses, geistiges Vermögen zu benutzen, ihre inneren Schätze und Reichtümer zu erkennen und zu verwerten, d. h. die Freiheit ihrer allseitigen Entwicklung. An Stelle eines äußeren, feststehenden Ideals, welches es zu erreichen gelte, tritt somit die für jeden Menschen verschiedene, innere, freie Entwicklung. An Stelle des verlorenen und wiederzufindenden Paradieses der objektiven „Griechheit" tritt somit die lebendige, denkende, emporstrebende Gegenwart; an Stelle der klassischen Reinheit der Kunst die organische Fülle und Geistigkeit

der romantischen Poesie. Sophokles, dessen Dramen Fr. Schlegel im „Studium der griechischen Poesie" als „natürliche Bildungen" oder „technische Welten" bezeichnete, macht Shakespeare Platz, dessen Werke als „höhere Organismen" (W. Schlegel) oder wie Fr. Schlegel es ausdrückt „Individuen" gefaßt werden müssen [1]).

Dementsprechend betont die erste Phase mehr die Einheitlichkeit und Harmonie alles Seienden, die zweite mehr die „Heiligkeit der Fülle"; die erste die notwendige Selbstentsagung d. h. Objektivität; die zweite die göttliche Unendlichkeit der Menschheit. In der ersten ist „Totalität" wie bei den Klassikern, besonders bei Schiller, das Stichwort, in der zweiten wird für die romantische Ästhetik das Wort der „progressiven Universalität" geprägt.

Die dritte Periode: Doch bei der progressiven Universalität bleibt der nach allumfassender, einheitlicher Erkenntnis dürstende Fr. Schlegel nicht stehen. Schon im Jahre 99 bringt er die Zentrumslehre, die allerdings immer als Tendenz in seinen Jugendwerken sous-entendue ist, aber die doch erst in den „Ideen", und in dem „Gespräch über die Poesie" ausdrücklich vorliegt. In dieser Zentrumslehre verschmilzt die Totalität mit der progressiven Universalität zu einer höchsten All-Einheit. In ihr wird ausdrücklich Stellung zum Welträtsel genommen und das Programm durchgeführt, welches Hemsterhuis aufgestellt hatte: man muß die Welt durch Gott erklären. Diese Zentrumslehre beruht auf Fichte und auf der Schellingschen Naturphilosophie; aber sie geht darüber hinaus.

Daß Fr. Schlegel die „schöne Erde", so wie dies Fichte tat, nie im Ich aufgehen lassen konnte, ist klar. Zuerst bewahrte ihn seine Griechen- und Weltfreude und dann

[1]) Siehe unten Kapitel VI.

seine Sehnsucht nach Menschen, sein Liebesbedürfnis und sein ästhetischer Drang davor; vor allem aber auch das leuchtende Beispiel Goethes, in dessen Dichtungen Schlegel die schönste und echteste Verkörperung einer freien, poetischen Menschlichkeit sah, wie er sie für sich erträumte. Immer hielt der Goethianismus dem zur Askese, Verinnerlichung und Weltfremdheit neigenden Idealismus die Wage[1]. Eine ähnliche, systematisierte Verschmelzung von Goethianismus und Fichtianismus, wie sie Schlegel anstrebte, liegt in der Schellingschen Naturphilosophie vor.

Wenn Schelling die Welt als ein großes geistiges Lebewesen auffaßt, als einen sich entwickelnden Organismus, in dem das Erwachen der Menschheit zum Selbstbewußtsein gewissermaßen die Blüte, ihr Erwachen zur Kunst den Ansatz zur Reife bedeutet, so kam er damit Schlegels Grundgedanken und Grundrichtung wunderbar entgegen. Wir denken an die zitierte Stelle aus den Jugendbriefen[2] Fr. Schlegels. Dadurch, daß Schelling so Natur und Geist, Welt und Menschheit als lebendige Einheit demonstrierte, war das Programm Schlegels gleichsam verwirklicht: „Die große Verborgene, die ewige Natur" war „als eins mit dem Geiste" dargestellt. Es war gezeigt, wie „beide in Eintracht das Große erzeugen". „Die ewige Natur oder die Wahrheit", hatte Schlegel an seinen Bruder geschrieben; hier in der Naturphilosophie war diese Zusammenstellung in ein System gebracht; und es war auch der philosophische Ausdruck für jenen „lebendigen Zusammenhang", den Schlegel je nachdem als „Seele",

[1]) Wie Haym dies nur für die Jahre 1796—97 annimmt, wie aber erst recht im „Gespräch über die Poesie" (1800) sichtbar ist. Gerade auf der Höhe ihrer Entwicklung ist für die Romantiker die Goethesche Poesie eine tiefere und höhere Wahrheit als der Fichtesche Idealismus. Kapitel III Schluß und Kapitel IV: Transzendentalpoesie. [2]) Siehe oben S. 11 f.

„Herz“, „Geist“, „Gott“ bezeichnete, durch das Wort „organische Einheit“ veranschaulicht. Vor dieser Philosophie des sich ins Unendliche entwickelnden Organismus behielt der junge Schlegel ebensosehr recht als vor der Fichteschen Philosophie, wenn er es als die Würde und Kraft der Menschheit bezeichnete „die Unendlichkeit immer vor Augen zu haben“.

Doch auch in seinen Jugendwerken nimmt Schlegel Schellingsche Ideen vorweg.

Schon im „Studium“ heißt es: „Der entscheidende Punkt ist erreicht, ... wenn die Freiheit im Kampf mit dem Schicksal durch die Bildung endlich ein entschiedenes Übergewicht über die Natur bekommt. Dies geschieht in dem wichtigen Moment, wenn auch im bewegenden Prinzip, in der Kraft der Masse die Selbsttätigkeit herrschend wird: denn das lenkende Prinzip der künstlichen Bildung ist ohnehin selbsttätig [1].“

Wir haben hier den Grundgedanken der Schellingschen Philosophie in Fr. Schlegels ausgesucht ungeschickter Sprache.

1794 aber hieß es schon in den „Schulen der griechischen Poesie“: „Die Kunst ist die Krone des Lebens, denn sie vereinigt Freiheit und Schicksal.“ Wie ein Kommentar dazu lauten Schellings Ausführungen in der Transzendentalphilosophie von 1800: Die Kunst ist das höhere Dritte, worin bewußte und unbewußte Tätigkeit, Freiheit und Notwendigkeit, genialer Drang und besonnene Überlegung vereinigt ist.

Von der Transzendentalphilosophie Schellings hat Schlegel im Grunde nichts gelernt [2], dagegen kann man Fr. Schlegel als Anreger und Vorarbeiter der Transzendentalphilosophie in Anspruch nehmen, wie aus dem Folgenden hervorgeht; denn alles, was in vorliegendem Buche von den Lehren Schlegels berücksichtigt ist, wurde vor oder

---

[1]) Minor I 116. [2]) Professor Wilhelm Dilthey hat mich in dieser Annahme bestärkt.

um 1800, also vor und mit der Transzendentalphilosophie veröffentlicht.

Doch abgesehen von der chronologischen Untersuchung bringt uns schon die psychologische Betrachtung und Vergleichung eines Schelling und eines Fr. Schlegel leicht dazu, in Fr. Schlegel den für die ästhetische Spekulation prädestinierteren Geist zu erblicken. Fr. Schlegel ist der gefesselte Titane, der seine Kraft vergeuden muß, indem er seine Ketten bricht. Er brauchte die Kunst. Sie war ihm der Engel mit dem Labetrunk auf dieser harten Erde, die er als Kerker zu empfinden sich nicht entschließen konnte. In seiner vorherrschenden Tendenz zur Ästhetik, von der sein Denken ausgeht, und zu der es zurückkehrt, haben wir den Ausdruck seines sich rastlos mühenden Geistes nach Ruhe, Harmonie, Schönheit und wahrer Lebensfreudigkeit. Der Wunsch wird ihm Vater des Gedankens, bis schließlich sein Denken im Wünschen untergeht. — Schelling dagegen steht stolz und frei auf dem Boden seiner Mutter Erde. Sein Blick geht zunächst neugierig ins Weite, sein Trieb zielt auf Klarheit, Orientierung, Wissen. Er steht Goethe nahe in doppeltem Sinne. Die Kunst ist ihm eins von den Gütern der Erde. Das höchste! Doch gäbe es keine Schönheit und Kunst, so wäre er schlecht und recht auch wohl ohne sie fertig geworden. Aber — was wäre Fr. Schlegel ohne die Kunst, ohne seine Liebe zum Schönen, ohne seine Furcht vor der Trivialität!

Ich persönlich halte Fr. Schlegel für den Anreger Schellings überall da, wo Schelling in romantisch-ästhetischer Richtung über Fichte hinausgeht, und wiederum Schellings Naturphilosophie für den philosophischen Rückhalt von Schlegels Zentrumslehre und für seinen ästhetischen Absolutismus überhaupt. Schelling konnte, was Schlegel wollte;

aber er konnte nicht alles; Schlegel wollte aber auch das Unmögliche: Das Ideal aller Philosophie, Religion, Kunst und Wissenschaft in der Gegenwart anschaulich darstellen.

Doch eins ist und bleibt eben für Schellings Einfluß auf das Geistesleben der Romantiker ausschlaggebend: seine Naturphilosophie. Erst durch sie wird die konsequente Anwendung des Organismusgedankens auf alles geistige und natürliche Sein und Leben möglich. Dadurch wird zu der Identität von Leib und Seele, die die Fichtesche Philosophie nur abstrakt gepredigt hatte, das Bild, die Anschauung, gegeben. Dadurch erhält die romantische Theorie ihre Einheit und ihren philosophischen Mittelpunkt: Die Welt ist ein geistiges Ganzes, sie ist ein lebendes Ganzes, sie ist ein Organismus. Sie ist aber nicht nur ein Organismus, der mit einem wachsenden Baume zu vergleichen wäre, sondern sie gleicht besser einem höheren Organismus, einem Individuum. Das All wird für die Romantik zur Person. — Und nun die Konsequenzen: In diesem lebendigen Organismus kann nichts an der unrechten Stelle stehen, muß alles seine Bedeutung haben, muß alles einem letzten, höchsten, gemeinsamen Zwecke dienen, muß alles innigst miteinander verbunden sein, alles zusammengehören und aufeinander angewiesen sein:

„Alles muß ineinandergreifen,
Eins durch das andre gedeihn und reifen;
Jedes in allen dar sich stellt,
Indem es sich mit ihnen vermischet,
Und gierig in ihre Tiefen fällt,
Sein eigentümliches Wesen erfrischet
Und tausend neue Gedanken erhält." [1])

---

[1]) Novalis I 160. Die Auffassung der Welt als eines lebendigen, durchgeistigten Organismus ist vielleicht die fruchtbarste Anschauung gewesen, die in Fr. Schlegels Seele gefallen ist. Allerdings war diese An-

Deshalb müssen alle dualistischen Weltauffassungen falsch sein: Man muß alles aus einem gemeinsamen Mittelpunkt heraus erklären. In einem Mittelpunkt muß alles zusammenstimmen. Wer diesen Mittelpunkt erkannt hätte, hätte mit einem Schlage das Welträtsel gelöst: Er wüßte das Wesen der kleinsten Blumen und der höchsten Wissenschaft, der nacktesten Menschlichkeit und tiefsten Geistigkeit auf einmal. Von hier geht die Zentrumslehre aus: Nur aus dem Wesen des Keimes, des Mittelpunktes erklärt sich die organische Welt. Was sichtbar erscheint, muß unsichtbar-gewaltig schon im Keime der Welt, dem Zentrum und seiner Kraft, gelegen haben. Somit ist für die Romantiker dies feststehend: Der Mittelpunkt ist eine organische, lebendige Wesenheit, sein Leben ist organisch-lebendiges Leben und Weben, was auch immer aus ihm geboren wird, muß deshalb organischer Natur sein. Das All ist ein lebender Organismus, aber auch alles, was in ihm geboren wird und entsteht, ist Organismus oder Teil oder Funktion eines Organismus. Und jeder Einzelorganismus trägt in bewußter oder unbewußter Form sämtliche Merkmale des Weltorganismus in sich. „Alles in allem dar sich stellt." Völker, Projekte, Wissenschaften, alles

schauung nicht absolut neu. Der Mikro-Makrokosmosgedanke der alten Griechen hatte ihn schon in die Philosophie eingeführt; im 18. Jahrhundert liegt er gewissermaßen überall in der Luft. Die Leibnizische Monadenlehre kommt ihm außerordentlich nahe und übertrifft Schelling in der Hypothese für die Einzelexemplare. Herder und der junge Goethe wie der Sturm und Drang überhaupt legten mit Vorliebe ihrer ästhetischen Wertung eines Kunstwerkes den Organismusbegriff zugrunde. — Dennoch mußte die in der Naturphilosophie so konsequente Durchführung und Zusammenfassung alles Seienden zur organisch-geistigen Einheit, die durch Ritters Entdeckung des Galvanismus gleichsam bestätigt wurde, Fr. Schlegels Streben nach harmonischer Einheit und Freiheit eine ganz neue Genugtuung leihen und neue Wendung geben.

Natürliche und Geistige ist organisch, ist „Individualität". Und wie alles zu einem einheitlichen organischen Weltall sich verbindet, so kann es auch nur einen einheitlichen Mittelpunkt, eine Urkraft geben, die dieser Welt ihre unendliche organische Kraft und Bestimmung leiht. Der Mittelpunkt des All ist der absolute Mittelpunkt, alle anderen Einheiten sind nur Spiegel dieser höchsten Alleinheit. Ziemlich mystisch drückt dies Novalis aus: „Das Weltall zerfällt in unendliche, immer von größern Welten wieder befaßte Welten. Alle Sinne sind am Ende ein Sinn. Ein Sinn führt wie eine Welt allmählich zu allen Welten. Aber alles hat seine Zeit und seine Weise. Nur die Person des Weltalls vermag das Verhältnis unsrer Welt einzusehn[1]."

Es war eine Epoche in der Geistesgeschichte der Menschheit, wo der Pantheismus durch den Organismusbegriff der Naturphilosophie von einer philosophischen Spekulation zu einer naturwissenschaftlichen Grundanschauung wurde, und wo fast gleichzeitig der Galvanismus, den Ritter entdeckte, der „Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensprozeß im Tierreich begleite", „zu einem vermittelnden Gliede zwischen der Philosophie und der Naturwissenschaft wurde"[2]. Es lag etwas Berauschendes in diesem Gedanken einer lebendigen, geistigen Alleinheit, einer organisch-einheitlichen, geistig und körperlich zusammengehörigen Welt, mit ihrem geheimnisvollen Mittelpunkt und seinen unzähligen, so verschiedenen Spiegelungen in allen Einzelorganismen. Der menschlichen Vernunft und Phantasie wurden mit einem Male die Tore weit geöffnet. Die Schönheit der Entwicklung, die Harmonie alles Seienden, die Gewißheit des ewigen Seins und Lebens, einer

[1]) Nov. I 175. [2]) Haym 613.

göttlich-geistigen Einheit und Omnipotenz hinter allem Einzelnen schien den Menschen naturwissenschaftlich-philosophisch verbürgt werden zu sollen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; Tatsächlichkeit und Ideal; Körper und Geist schossen zusammen zu einer großen Wirklichkeit und zu einer wunderbaren, geheimnisvollen Bestimmung. Alles menschliche Streben und Werden erhielt einen göttlichen Anhauch, alles Natürliche wurde eine Quelle religiöser Versenkung. Diese unendliche, geistige All-Einheit schien ein Postulat, das nur einer ebenso unendlichen Geistigkeit und Geisteskraft der Menschheit seine Existenz verdanken konnte. Das Leben wurde der Güter höchstes, ein schlechtweg absolutes Gut von unsagbaren Möglichkeiten: es war eine herrliche Tatsache, mitzuleben in dieser wundervollen, lebendigen Einheit, mitzufühlen, mitzuschauen, — vor allem aber mit zu denken.

Denn da der Geist als das Ursprünglichste und allem Erscheinenden zugrunde Liegende, als das Absolute angenommen wurde, als das schlechtweg Unendliche und Omnipotente, so wird auch dem menschlichen Geist nichts widerstehen. Wir müssen immer wieder versuchen, diese Unendlichkeit außer uns mit der geistigen Unendlichkeit in uns zu fassen und, wo das Fassungsvermögen noch versagt, ahnend anbeten, das ist romantischer Überzeugungssatz. In dieser starken Lebensbejahung sind sich Klassiker und Romantiker einig; und hier sehen auch beide die Grenze; wo sie ihre Spekulation niederlegen. Denn, daß das eigentliche Wesen dieses Makrokosmus, dieser lebendigen organischen Welt von ihnen nicht schon begriffen sei, darüber täuschen sich die Romantiker ebensowenig als Goethe. Den Mittelpunkt sehen sie, fühlen sie, postulieren sie, aber sie begreifen ihn nicht. Es steht für sie fest, daß es einen ab-

soluten Mittelpunkt gibt, daß nur durch ein einheitliches Urprinzip die harmonische, organische Allheit erklärt werden kann, aber, indem sie dies konstatieren, bilden sie sich keineswegs ein, diese Urkraft schon verstanden zu haben. Sie bilden sich nicht ein, das Rätsel des organischen Lebens gelöst zu haben: „Gott erblicken wir nicht.“ „Das Verhältnis dieser Welten“ kennt nur „die Person des Weltalls“.

Der Organismus läßt sich beschreiben, aber nicht erklären: Er ist ein lebendiges Ganzes, dessen Entwicklungs- und Fortpflanzungsmöglichkeiten ins Unendliche weisen. Er hat seine allgemeine, immer von gleichem Prinzip getriebene Entwicklungsgeschichte, die doch stets, in jedem einzelnen Falle, ein besonderes Streben nach ganz besonderer, individueller Entfaltung und Vollendung zu dokumentieren scheint. Seine enge Einheit und Zeitlichkeit scheint die ganze Welt zu spiegeln. Sein kurzes Leben scheint dadurch, daß es mit dem Erbteil der ganzen Vergangenheit und den Keimen der weiten Zukunft belastet ist, eine sichtbare, zeitliche Ewigkeit darzustellen. In seinem begrenzten Körper scheint er einen sich über alle Grenzen erhebenden Geist einzuschließen. Dieses eigentliche, geheimnisvolle Wesen organischer Existenz, das auch von Schelling nur beschrieben, aber nicht erklärt war, ist für die Romantik der Punkt, wo ihre Spekulation bewußtermaßen Religion wird. Es ist das letzte Geheimnis, in dem alle anderen zusammenfließen, — die Frage, wie erklärt sich die Existenz einer einheitlich-unendlichen, organischen Welt, oder, wie erklärt sich die Existenz des allergeringsten, lebenden Organismus? Wie wird aus irgendeiner Kraft oder Substanz ein einheitlicher Organismus, ein einheitliches Gebilde, das seinen Zweck in sich selbst zu tragen scheint? Dieses Problem, welches durch Kant in voller Klarheit aufgeworfen war, war damals wie heute

ungelöst. Es wurde damals eine Quelle für idealistisch-mystische Philosophie und Religion, es wird heute eine Quelle für Skeptizismus und Durst nach physischem Lebensgenuß. Man erhob das Rätsel damals zur Gottheit, man läßt es heute gedanklich zusammenschrumpfen und beruhigt sich bei Worten wie „Urzelle" und „Urzeugung".

Die Romantiker sind sich also des Rätselhaften, das in allem Leben liegt, bewußt. Sie haben darüber hinaus eine klare Vorstellung, wo die Grenzen der menschlichen Vernunft liegen. Das, was bei Kant als „Ding an sich" für das oberste Prinzip und Welträtsel steht, was bei Fichte als unbewußte Urtat des Ich zum Weltenanstoß wurde, das heißt bei Fr. Schlegel Zentrum oder Gottheit. Diesen Mittelpunkt, dieses höchste „Faktum", das die Welt im Innersten zusammenhält, kennen wir nicht. Aber was wir kennen — die Welt, die Menschheit, wir selbst — sind seine Teile oder Erscheinungen. Dieses führt von Fichte und Schelling zu Spinoza. Ganz wie bei Spinoza ist für die Romantiker sub specie aeternitatis alles Gott. Bei einem organisch-vitalistischem Neospinozismus bleibt aber Fr. Schlegel nicht stehen. Er geht in mystisch-religiöser Wendung darüber hinaus. Spinoza hatte für die Gottheit nur Denken und Ausdehnung als Attribute angenommen, allerdings auch eine unendliche Menge Eigenschaften, die sich dem Geistesblick der Menschen nur entzögen, für möglich und wahrscheinlich erklärt. Fr. Schlegel, der von Fichte und Schelling gelernt hat, nimmt einen Geist von schlechtweg unendlichem Vermögen und zugleich von organischer, unendlicher Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit als erstes Prinzip an. Seine Gottheit ist nach Vermögen und Wesenheit organisch unendlich. Daß eine solche Wesenheit existieren muß, scheint ihm ohne weiteres klar, denn es existiert über-

haupt nichts, was nicht den Stempel der Unendlichkeit, Unergründlichkeit und Unerschöpflichkeit in organischer Einheitlichkeit trägt[1]). Das große Geheimnis ist nicht so sehr die Tatsache eines alles bedingenden und tragenden Mittelpunktes, einer Gottheit, sondern die Tatsache der endlichen Verkörperung dieses unendlichen Geistes, nicht so sehr die Frage: Gibt es eine Gottheit, eine Unendlichkeit? sondern die: Warum wird die unendliche geistige Gottheit zur endlichen Welt und Menschheit? Warum wird der Geist Körper? Dieses ist für die Romantiker das große Geheimnis. Um es zu deuten, setzt die Romantik mit dem ein, was uns in das Innerste, Tiefste und Eigentümlichste ihrer Welt- und Lebensauffassung führt: mit ihrem Begriff der Liebe. Fr. Schlegel meint, daß der Urzeugung wohl eine Urliebe vorausgegangen sein wird. Das Geheimnis wird wohl ein Geheimnis göttlicher Liebe sein. Damit betritt Schlegel die Bahn des romantischen Mystizismus und Katholizismus, auf der sein Freund Novalis sein bester Schüler und Interpret ist.

Hemsterhuis, dem die Auffassung der physischen und geistigen Welt als einer organischen Einheit fernlag, hatte auf das gleiche Endresultat bei seiner Spekulation abgezielt: Auch er wollte über und unter der sichtbaren Welt eine höchste Einheit, eine Gottheit, demonstrieren. Aber er geht von der entgegengesetzten Grundanschauung aus und kommt deshalb zu einer verschiedenen Lösung. — Auch für ihn ist die Erscheinung der Liebe eine aufschlußgebende Tatsache. Aber er fängt damit an[2]): Er findet,

[1]) Das Urprinzip der Romantik ist also kein analytisch abstrahiertes, sondern ein spekulativ konstruiertes Absolutes. Athen.-Fragm. 84: „Subjektiv betrachtet fängt die Philosophie in der Mitte an." [2]) Vermischte philosophische Schriften, Leipzig 1762 I 75ff.

daß, weil überall in der Welt die Liebe fortwährend ein selbständiges Ding mit dem anderen „auf das vollkommenste und innigste zu vereinigen sucht", „und die freie Seele immer das sein will, wonach sie begehrt", „das ganze sinnliche Universum sich jetzt in einem erzwungenen Zustand befindet, in welchem es ewig nach Vereinigung strebt, und doch immer aus vielen, isolierten Einzelheiten beharrt ... Und findet sich das Ganze in einem erzwungenen Zustande: so folget natürlich, daß es ein wirkendes Wesen gibt, das dieses Streben nach Einigung und Einheit verursacht, oder, daß durch seine Kraft und Natur es so in Einzelheiten verteilt hat. Strebt alles, vermittelst seiner Natur zur Einheit: so muß eine fremde Kraft die Einheit des Ganzen in Einzelheiten verteilt haben. Diese Kraft ist Gott. Bis zu dem Wesen dieses Unbegreiflichen hindringen zu wollen, wäre der ausschweifendste Wahnsinn." — Ganz anders die Romantiker! Sie wissen nichts von einem „erzwungenen Zustand" der Welt, sondern nur von einem Zustand göttlicher Offenbarung und Entfaltung. Nicht eine fremde Kraft verbindet von außen das Isolierte und gewissermaßen auf ewig sich unglücklich Liebende, sondern weil eine große Weltenliebe von innen heraus, aus dem Zentrum heraus, alles organisch verbindet, erhält, trägt und in allem lebt, deshalb strebt alles liebend zueinander, deshalb

„Muß alles ineinander greifen,
Eins durch das andere gedeihn und reifen."

Damit ist der Höhepunkt für die Romantik, besonders für Fr. Schlegel erreicht. Auf dieser Anschauung wird 1799 die eigentlich romantische Zentrumslehre aufgebaut, das ist die Lehre vom „Höchsten", wie Fr. Schlegel sagt.

Von da ab will er, daß es mit der „Chiffresprache" und dem mutwilligen Versteckspielen und dem sich mit

kleinen Einfällen Wichtigmachen, wie dies noch in den Athenäumfragmenten der Fall ist, ein Ende haben soll. „Zuerst vom Höchsten redet man durchaus freimütig, völlig sorglos, aber gerade zum Ziel," so schließt er seine „Ideen", die „alle aufs Zentrum deuten". Er ist jetzt in der Tat durch und durch ernsthaft, er denkt sich bei allem etwas und sagt nichts mehr nur aus Freude an der Mystifikation seines Publikums. „Ich habe einige Ideen ausgesprochen, die aufs Zentrum deuten, ich habe die Morgenröte begrüßt nach meiner Ansicht, aus meinem Standpunkt. Wer den Weg kennt, tue desgleichen nach seiner Ansicht, aus seinem Standpunkt[1]." Er schreibt jetzt das Genialste, was er vielleicht überhaupt geschrieben hat: Sein Gespräch über die Poesie, — und doch mutet er uns in dieser Epoche unklarer und dunkler an, als vorher.

Die Gründe für Fr. Schlegels Unklarheit und Dunkelheit sind indessen nicht schwer zu finden. Zunächst beruhen sie auf der Schwerfälligkeit, mit der er überhaupt denkt, dann aber auch auf der Lässigkeit und Selbstbewunderung, mit der er sich scheut, die aus der untersten Tiefe kommenden Gedanken ihrer Schlacken zu entledigen — aus Furcht, ihnen etwas von ihrer Kostbarkeit und Originalität zu rauben. Wie sie emporkommen, oft zu Bündeln vereinigt, oft nur halb klar, oft direkt zweideutig (und deshalb auf den ersten Blick widerspruchsvoll), werden sie auf das Papier gearbeitet und gedruckt. Schlegel schreibt im wahrsten Sinne des Wortes einen schweren Stil. „Das sicherste Mittel, unverständlich oder vielmehr mißverständlich zu sein, ist, wenn man die Worte in ihrem ursprünglichen Sinne gebraucht," sagt er einmal; und auch von diesem Mittel hat er ausgiebig Gebrauch

---

[1]) Ideen 155.

gemacht. Vor allem aber ist sein Gegenstand ein schwerer. Er betrifft die letzten Probleme der Menschheit, er versucht ein Verhältnis zum Welträtsel zu gewinnen. Und so betrifft er eigentlich das, was über die Sprache hinausgeht, und wovon sich überhaupt schwer in klaren Sätzen reden läßt. Da es aber gerade Fr. Schlegels Absicht ist, das Bewußtsein für die Existenz einer gedanklich noch nicht erreichten Göttlichkeit, einer höchsten unaussprechlichen All-Einheit in uns zu wecken, und unsern Sinn für die geheimnisvolle, überschwengliche Größe dieser unserer Welt und unseres Daseins und vor allem seines geheimnisvollen Urgrundes zu wecken und zu schärfen, so tut er nichts, um dem dunkeln, mystischen Anstrich, den seine Gedanken haben, einen helleren Lichtton von prägnanter und konsequenter Logik zu geben, obgleich er nie ohne Logik vorgeht. -- Und dann ist Fr. Schlegel doch auch wieder ein zu guter Philosoph und Gelehrter, um sich nicht klar zu sein, daß diese letzten Wahrheiten und Probleme immer nur in einer beschränkten Anzahl Fassungen und Antworten ausgedrückt werden können, und daß sie schon längst, so oder so, von diesem oder jenem Standpunkt, in dieser oder jener Form, von den Philosophen aller Zeiten oder den Poeten oder den Religionsstiftern ausgesprochen sind; daß man durch neues, persönliches Ringen sie eigentlich nur in einer neuen Form für sich gewinnt. „Alle höchsten Wahrheiten jeder Art sind durchaus trivial, und eben darum ist nichts notwendiger, als sie immer neu und wo möglich paradoxer auszudrücken, damit es nicht vergessen wird, daß sie noch da sind, und daß sie eigentlich nie ganz ausgesprochen werden können [1])." Die Paradoxie, mit der Fr. Schlegel sich auszudrücken liebte, hat ihm und seinem Ruhm vielleicht am meisten geschadet.

[1]) Minor II 389, 35.

Doch das eigentliche Moment für die Dunkelheit romantischer Sätze besteht vielleicht darin, daß sich die Romantiker untereinander fortwährend aussprachen, daß sie sich über die Grundbegriffe und Grundfragen absolut einig waren, daß gewisse Schlagworte nur ihnen in dem ganzen Umfange der Bedeutung klar waren. Man schrieb nicht für ein Publikum, sondern für einen Kreis Eingeweihter. Recht bezeichnend ist es, wenn Fr. Schlegel seine Ideen Novalis widmet: „Dein Geist stand mir am nächsten bei diesen Bildern der unbegriffenen Wahrheit. Was du gedacht hast, denke ich, was ich gedacht, wirst du denken oder hast du schon gedacht. Es gibt Mißverständnisse, die das höchste Einverständnis nur bestätigen."

Es sind „Bilder unbegriffener Wahrheit", auf die es der Romantik im letzten Grunde ankommt. Sie will durch diese Bilder der Menschheit die ganze Tiefe und Höhe, Größe und Schönheit ihres Daseins ahnen lassen. Sie will ihr den Sinn des letzten und höchsten Problems, das zugleich die erste und nächste Tatsache ist, den Sinn des Lebens und Liebens, in der harmonischen All-Einheit finden lehren. Aber es soll über den unbegriffenen Wahrheiten keine der begriffenen, und über dem unendlichen Streben nicht der endliche Genuß vernachlässigt werden.

Zum Zweck eines Gesamtbildes gehe ich bei meiner Darstellung der romantischen Welt- und Kunstanschauung von ihrem Höhepunkte, der Zentrumslehre, aus; ungefähr wie man an der blühenden Pflanze schneller und leichter demonstrieren kann, als an der langsam keimenden Zwiebel.

Die Gottheit

Die Frühromantik ist wie ein See, in welchen alle lebendigen Strömungen der Zeit und Vergangenheit einmünden, in dem sie gedanklich verarbeitet und geläutert werden, aus dem sie wieder in getrennten Bahnen heraustreten, um vielleicht jetzt, nach einem Jahrhundert, zu einer neuen Romantik zusammenzuströmen.

Sie ist universalistisch in ihrer Tendenz; oder — wie man klarer sagen könnte — sie will eine All-Einheit zunächst der Literatur, dann des ganzen geistigen Lebens und schließlich alles natürlichen und geistigen Lebens überhaupt herbeiführen. Sie begnügt sich nicht, von dieser All-Einheit zu träumen, sie will sie philosophisch demonstrieren. Der Ausdruck dieses kühnen Unternehmens ist die Zentrumslehre, wie sie von Fr. Schlegel ausgebildet wurde, und wie sie am besten in den „Ideen" und dem „Gespräch über die Poesie" ausgedrückt ist. Durch diese Lehre vom Zentrum wird tatsächlich der Versuch gemacht, die Wissenschaft und die Natur, den Geist und das Leben, die Religion und die Liebe, die Poesie und die Welt, kurz — Alles aus einem Mittelpunkt heraus zu erklären, und zwar so zu erklären, daß nichts bei der Behandlung durch ein System vergewaltigt werden soll, nichts seine Schönheit und Zartheit verlieren, sondern daß im Gegenteil jedes Ding gewissermaßen sub specie aeternitatis erst seine eigentlichste

Individualität und dadurch neuen Zauber und neue Bedeutung gewinnen soll.

Das absolute, handelnde Ich der Wissenschaftslehre genügte dazu dem schönheitsdurstigen, beschaulichen Geiste Fr. Schlegels keineswegs. Diese „schöne Erde" mit ihren mannigfachen Freuden, die nicht aus dem Handeln allein quellen, sollte zu einem größeren und tieferen Rechte gebracht werden. An Stelle eines Urtriebes zur ethischen Tat, wie ihn Fichte predigte, setzt Schlegel deshalb einen ästhetischen Urtrieb nach freier Entfaltung. Am Anfange war nicht eine Kraft, die handeln, sondern die lebendige Schönheit, die erscheinen wollte (vielleicht verwandt mit Goethes: „Am Anfang war der Sinn"). Die Welt entsteht wie das Kunstwerk.

Doch so gefaßt hätten die Sätze nach romantischer Auffassung einen Fehler. „Am Anfang entsteht?" Was heißt das? Die Romantiker kennen keinen Anfang und kein Ende. Sie kennen nur eine Allheit, eine Ewigkeit, eine Unendlichkeit. Anstatt Anfang setzen sie deshalb „Mittelpunkt", „Zentrum". In der Mitte, im Mittelpunkt, lebt die Schönheit, die Poesie. Das Zentrum des ewigen Universums, die lebendige Seele, der treibende Puls ist die Schönheit, die als freies Kunstwerk erscheinen will und so als harmonischer Kosmos erscheint: „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk[1])."

Hier wird, was Herder und Goethe vom Wesen und Werden des Kunstwerkes, speziell des Shakespearischen Dramas sagten, und was sie „innere Form" nannten, auf das Wesen und Werden der ganzen Welt angewandt. Ich

---

[1]) Minor II 364, 32.

fasse die Goethisch-Herdersche Ansicht mit R. M. Meyers Worten kurz zusammen: „Die innere Form ist die Seele des einzelnen Dramas, die Hauptempfindung, die jedes Shakespearische Stück beherrscht und wie eine Weltseele durchströmt. Es ist nun dieser Geist, der sich den Körper baut, dieser ‚Mittelpunkt', der um sich herum das ganze Werk zu einem organischen Ganzen ‚kristallisieren läßt'". „Diese Lehre," fährt Meyer fort, „ist bekanntlich von den Romantikern weiter ausgebaut worden." „Die Lehre vom Mittelpunkt ist der Kern der Kunstlehre der Romantiker [1])." — In der Tat! Nur von diesem Gesichtspunkt aus kann die romantische Spekulation begriffen werden. Der „Ausbau" der Goethischen Lehre besteht darin, daß der „Mittelpunkt" zu einem absoluten, einheitlich-organischen, ästhetischen Universal- und Zentralleben wird, das aus sich und in sich die Welt in organischer, lebendiger Schönheit entfaltet [2]).

Doch das ist nicht alles. Neben Herder und Goethe wirkt die idealistische Philosophie Fichtes und die Naturphilosophie Schellings; Schlegels Grundprinzip, sein Zentrum, ist nicht nur eine ästhetisch wirkende Urkraft, es ist unendlicher, denkender, schaffender „Geist", es ist vor allem auch Gefühl und „Liebe", es ist unendliche „Fülle"; und es ist trotz dieser Fülle „Individualität". Es ist etwas von Platos oberster Idee, Leibniz' oberster Monade, von Spinozas causa sui, von der neuplatonischen und

[1]) R. M. Meyer: Zur inneren Form. Deutsche Literaturzeitung 1892 170. Euphorion IV 445 f. Vgl. Herrigs Archiv 96, 6 und Jakob Minor: Euphorion IV 205 ff. [2]) Somit unterscheidet sich die Goethische Lehre von der Schlegelschen wie die Wahrheit des philosophierenden Dichters von der des dichtenden Philosophen. Goethe will sich und anderen sein Schaffen anschaulich machen. Schlegel braucht ein Prinzip, aus dem sich schlechtweg alles erklären läßt.

stoischen Gottheit, von Böhmes Urfeuer. Es ist aber vor allem ein Ausdruck von Fr. Schlegels universalistischen und liebend-egoistischen, ureigensten Tendenzen. Auch Fr. Schlegel verstand nur das, was er empfinden konnte, wozu er den Keim schon in sich trug. Mit dieser seiner Zentrumslehre versucht Schlegel hinter den Weltorganismus Schellings zurückzugehen; gewissermaßen eine Antwort auf die Frage zu geben: Wie muß eine Urkraft beschaffen sein, die eine organische Welt, ein Stufenreich tieferer und höherer und höchster Organismen voll zauberhafter Schönheit in rhythmischer Bewegung — und vor allem einen Menschen, wie mich, Fr. Schlegel, hervorbringen kann? Die Antwort lautet: Unendlich vermögend, denkend, liebend, unendlich reich, immer einheitlich-persönlich und von Grund aus poetisch-ästhetisch.

Der Begriff dieses Zentrums ist von so großer Bedeutung für das Verständnis der Romantik, das wir ihn näher entwickeln müssen.

Sagen wir gleich: das Zentrum ist die Gottheit, das Welträtsel. Es soll nicht nur ein philosophisches Postulat sein, es wird auch als religiöses Faktum gegeben: „Gott ist aber nicht bloß ein Gedanke, sondern zugleich auch eine Sache, wie alle Gedanken, die nicht bloße Einbildungen sind [1].“

Fr. Schlegel gebraucht deshalb nie den philosophischen Ausdruck: Substanz oder das Absolute. Mit Absicht setzt er dafür „Mittelpunkt“, „Gott“, „das Höchste“; oder: er will diesem Höchsten überhaupt keinen Namen geben. Denn, so meint er, da wir die Fülle der Gottheit begrifflich nicht umspannen können und ihre unfaßbare Schönheit nur zu fühlen und in der Phantasie zu ahnen

[1]) Athen.-Fragm. 232.

vermögen, so muß vor ihr die Philosophie zunächst verstummen; ja, eigentlich vor ihr die Sprache überhaupt aufhören.

„Jeder Begriff von Gott ist leeres Geschwätz. Aber die Idee der Gottheit ist die Idee aller Ideen [1]).“

„Die Blinden, die von Atheismus reden! Gibt es denn schon einen Theisten? Ist schon irgend ein Menschengeist der Idee der Gottheit Meister [2])?“

„Das Universum kann man weder erklären noch begreifen, nur anschauen und offenbaren. Höret nur auf, das System der Empirie Universum zu nennen und lernt die wahre, religiöse Idee desselben [3]).“

„Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen [4]).“

„Zur Vielseitigkeit gehört nicht allein ein weitumfassendes System, sondern auch Sinn für das Chaos außerhalb desselben, wie zur Menschheit der Sinn für ein Jenseits der Menschheit [5]).“

Auf diesen „Sinn für ein Jenseits“ kommt es Schlegel zunächst an. Dieser Sinn oder „Instinkt“ für das Göttliche ist ein bedeutender Faktor nicht nur für das religiöse Glaubensbekenntnis der Romantiker, sondern auch für ihre Auffassung der Menschheit und vor allem des Genies, wie wir später sehen werden.

Dieser Sinn muß ausgebildet und geschärft werden: „Ihr müßt überall unendlich viel ahnden und nicht müde werden, den Sinn zu bilden, bis ihr zuletzt das Ursprüngliche und Wesentliche gefunden habt [6]).“

Eben weil uns dieser „Sinn“ gegeben ist, können wir uns der Gottheit, dem Zentrum nähern. Er ist ein gött-

---

[1]) Ideen 15, vgl. 40. [2]) ib. 118. [3]) ib. 150. [4]) Minor II 364, 36. [5]) Ideen 55. [6]) ib. 124.

licher Trieb, der uns zu Gott treibt und treiben soll. Freilich kann der Verstand nicht mit ihm mit. Der muß sich erst langsam und allmählich zu den höchsten Höhen des „Ursprünglichen" und „Wesentlichen" emporringen. Aber deshalb braucht kein Mensch ohne Gottheit, ohne Gefühl für das Ursprüngliche, ohne bestimmtes Verhältnis zum Höchsten, zum Welträtsel, zu bleiben. Jeder Mensch, der seinen Sinn für das Höchste und Wesentliche nicht gewaltsam unterdrückt hat, hat in der Phantasie Flügel, die ihn zur Gottheit emporheben, ihn das göttliche Wesen der All-Einheit ahnen lassen: „Der Verstand, sagt der Verfasser der Reden über die Religion, weiß nur vom Universum; die Phantasie herrsche, so habt ihr einen Gott. Ganz recht, die Phantasie ist das Organ des Menschen für die Gottheit[1])." Deshalb betonen alle Romantiker, daß die Phantasie eine göttliche Kraft sei. Sie ist eine Kraft, die da anfängt, wo der Verstand aufhört; die über den Verstand hinaus fliegt und dem Verstand seine Bahnen und Ziele zur Gottheit weist. Sie ist das Organ für das „Jenseits — des — Systems." Die Romantiker fassen also Phantasie im allerweitesten Sinne und verstehen eigentlich alles darunter, was Kant als Vernunft dem Verstande entgegengesetzt hatte: „Im Spinoza aber findet ihr den Anfang und das Ende aller Phantasie[2])." Hier ist Phantasie die intuitive Anschauung des Ganzen als Einem. Oder Schleiermacher sagt: „So wie es trotz aller Sinne ohne Phantasie keine Außenwelt gibt[3])." Hier ist Phantasie sogar gleich Kants transzendentaler Apperzeption oder Fichtes produktiver Einbildungskraft; und Novalis: „Die Phantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe oder in die Tiefe oder in die Metempsychose

[1]) Ideen 8. [2]) Minor II 360. [3]) Athen.-Fragm. 350.

zu uns[1])." Ausdrücklich heißt es bei W. Schlegel: „Die Phantasie kann in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich, aber niemals außernatürlich werden[2])." Was die Romantiker meinen, ist ungefähr folgendes: Sind wir auch nicht der „Idee der Gottheit" „Meister", so sind wir doch auf dem Wege, es zu werden. Haben wir auch keine klare Erkenntnis, so haben wir doch, da wir in der Phantasie ein Organ für sie haben, eine bestimmte Ahnung von ihr. Und da sich unsere Phantasie zu ihr erheben kann, so wird uns dieser Gedanke der großen Einheit, der Gottheit, eine tiefe Quelle der Genugtuung, der Begeisterung und der höchste Ansporn für all unser Streben[3]). „Glauben, Phantasie, Poesie schließen die innerste Welt auf[4])." Nur vermittelst der Phantasie und des Sinnes wissen wir, daß das, was der letzte Grund und Quell alles Seienden ist, nicht der Trieb oder die Tat oder der Wille oder das Gesetz allein sein kann. Es muß mehr sein, viel mehr: Unendlicher Geist, Schönheit, Gefühl, Enthusiasmus, Liebe. Es kann nicht nur eine alles bedingende, es muß auch zugleich eine alles in sich tragende Gottheit sein. Deshalb muß die Gottheit als Grund der Welt die ganze Fülle des Sichtbargemachten und Begreiflichen in erhöhtem Maße als Einheit in sich tragen.

I. Die Gottheit ist die absolute Fülle: „Das Unendliche in jener Fülle gedacht ist die Gottheit[5])." „Das ewige Leben" (d. h. die Quelle alles Lebens, die Eine unzerstörbare Lebenskraft) „und die unsichtbare Welt ist nur in Gott ... Er ist das einzige unendlich Volle[6])."

Wegen dieser unendlichen Fülle bezeichnet Schlegel un=

[1]) Nov. II 4. [2]) Deutsche Literaturdenkmale 17, 100/24, vgl. 18, 84/11; 17, 330/32. [3]) Kapitel III. [4]) Nov. I 190. [5]) Ideen 81. [6]) ib. 6.

glücklicherweise die Gottheit auch als Chaos. — Er meint damit zweierlei: 1. Gott geht nicht in der Schöpfung, so wie wir sie kennen, auf. Er ist zwar der Weltenanstoß, aus dessen Fülle heraus die Welt entsteht, aber er ist größer und reicher als diese, er ist unendlicher Geist. Und deshalb ist er nicht durch ein System zu erklären und zu erschöpfen. Er bleibt 2. immer für den endlichen, menschlichen Verstand ein Chaos. Bei diesem Chaos darf aber nicht an eine wilde Verwirrung gedacht werden, wie dies seit Haym stets geschieht. „Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos," sagt Fr. Schlegel, „aus der eine Welt entspringen kann [1])." „Es soll kein Reich der Rohheit jenseits der Grenzen der Bildung gedacht werden [2])." „Die höchste Schönheit, ja, die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos [3])."

Dieses einzig-unendlich-volle Chaos ist also nicht das wilde Tohu-Vabohu der Hebräer, sondern eher, gleich dem bunten Götterreich der Griechen eine harmonische, reiche Einheit, eine reizende „Symmetrie von Widersprüchen", kurz, eine organisch-einheitliche Gottheit, die die unfaßbare Fülle und organische Unerschöpflichkeit als harmonische Individualität in sich vereinigt; die bloß für den endlichen Menschen chaotisch und unerklärlich erscheint, die aber als „Person des Weltalls" [4]) allein das Verhältnis aller Welten in sich begreift und einsieht.

II. Das Zentrum ist Individualität, organische Einheit und das Prinzip der Einheitlichkeit im Ganzen des Alls. Denn Individualität, das heißt nach Fr. Schlegel „unteilbare Einheit, innrer, lebendiger Zusammenhang" [5]).

---

[1]) Ideen 71. [2]) ib. 48. [3]) Minor II 358, 34. [4]) Novalis I 175.
[5]) Minor II 362.

„Gott ist jedes schlechthin Ursprünglichste und Höchste, also das Individuum selbst in der höchsten Potenz[1].“ Er ist ein „Abyssus von Individualität“[2]. Er ist das „allerpersönlichste Wesen“[3].

Gerade weil alle Widersprüche nur in Gott oder im Zentrum oder im Chaos in voller Harmonie als umfassende Individualität vereint sind, so ist auch nur hier die absolute Schönheit und der Urgrund aller Poesie zu suchen[4].

III. Das Zentrum ist die absolute Schönheit: Die Schönheit „ist freilich nicht bloß der leere Gedanke von etwas, was hervorgebracht werden soll . . ., sondern auch ein Faktum, nämlich ein ewiges, transzendentales[5],“ „aber die höchste Schönheit, ja, die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos;“ — und dann fährt Fr. Schlegel fort: „nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten[6].“

Hiermit verbinden sich die philosophisch-poetischen Romantiker mit dem ersten, großen Dichter-Philosophen. Auf dem Umweg über den reinen Idealismus kommen sie zu Plato zurück. Wie bei Plato im Symposion, so zieht auch bei den Romantikern der Eros die Welt aus dem Chaos[7]. Die Welt entsteht aus Gott durch die Liebe. Dadurch

---

[1]) Ideen 47. [2]) ib. 6. [3]) Nov. I 178. [4]) Wenn man Lust hat, kann man hierin einen Anklang an Böhme sehen. Auch bei diesem ist die Gottheit eine ursprüngliche Verbindung der Gegensätze. Aber bei Böhme handelt es sich im Grunde um ganz etwas anderes: Er will für das Problem der Sünde eine Lösung finden, indem er die Gegensätze gut und böse in die Gottheit selbst hineinverlegt. Fr. Schlegel will nicht die Aufhebung der Gegensätze zum Zweck der Ethik, sondern die innere Harmonie aller Gegensätze und alles Seienden zum Zweck der Ästhetik postulieren. [5]) Athen.-Fragm. 256. [6]) Minor II 358. [7]) Plato: Symposion 178.

erhält die romantische Weltanschauung erst ihre eigentlich-romantische Glut und philosophisch-poetische Beleuchtung.

IV. Gott ist die Liebe: Das ist das neue Bekenntnis in alter Fassung, voll von neuer, tiefer, reichster und höchster Bedeutung. Am Anfang so fern als nur möglich vom kirchlich-dogmatischen Standpunkt, treibt es zuletzt die überzeugtesten und ehrlichsten unter den Romantikern in die Arme der katholischen Kirche. Gott ist nicht nur Fülle, Individualität und „selbsterleuchtete" Schönheit, er ist auch Gefühl, Feuer, Liebe, Enthusiasmus. Nur eine fühlende, liebende Gottheit wird eine gottbelebte, lebendig-liebende, schönheitstrahlende Welt aus sich entstehen lassen. Es ist ja das Wesen der Liebe, sich zu geben. — Deshalb ist nicht das Leben, sondern die Leben schaffende, Leben gebende Liebe das Erste, Ursprünglichste: „Alles Leben ist seinem ersten Ursprunge nach nicht natürlich, sondern göttlich und menschlich, denn es muß aus der Liebe entspringen, wie es keinen Verstand geben kann ohne Geist[1])." Ehe das Leben ward, war die Liebe. Dies ist für Schlegel das große Weltgeheimnis und der Kernpunkt aller Religion und Ästhetik. Dies war sein Lieblingsthema, bei dem er in tiefsinnigen Orakeln zu den Freunden reden konnte: Das Innerste, Geheimnisvollste, Augenscheinlichste, Wirklichste und doch Unbegreiflichste ist die Liebe[2]). Durch die Liebe wurde aus einer Gottheit eine liebende Welt.

„Hier kommen wir ja," rief Theodor lebhaft aus, „in das Gebiet, in welchem unser Friedrich so gerne wandelt! Ihn muß man über diese Gegenstände reden hören, denn er verlangt und sieht allenthalben Geheimnis, das er nicht gestört wissen will, denn es ist ihm das Element der

---

[1]) Ideen 91. [2]) Minor II 323, 6.

Freundschaft und der Liebe." So charakterisiert Tieck in seinem Phantasus Fr. Schlegel; und Wilh. Schlegel spricht noch 1808 ganz im Sinne seines Bruders von dem „nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung ja in ihrem Schoße sich verbirgt: Der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern"[1]. Hier ist Wilhelm mystischer und unklarer, als sein Bruder, dem er nachspricht, denn er bleibt jeder gedanklichen Brücke fern. Fr. Schlegel aber kann selbst da, wo er nicht mehr denken und spekulieren will, seinen rastlosen Verstand nicht zum Schweigen bringen. Das „Geheimnis" der Liebe wird uns verdeutlicht, indem er ausdrücklich auf Spinoza weist: „Überall findet die ewige Sehnsucht einen Anklang aus den Tiefen des einfachen Werks, welches in stiller Größe den Geist der ursprünglichen Liebe atmet[2]," heißt es von Spinozas Ethik.

Die „ursprüngliche", „Eine Ewige Liebe" soll also das pantheistische Sein Gottes in der Welt motivieren. Somit verschmilzt Schlegel hier Spinozismus und Christentum und taucht das pantheistische Weltbild in die weiche Luft der christlichen Gefühlsinnigkeit: „Gott ist die Liebe" und „also hat Gott die Welt geliebt, daß er sich der Welt gab," dies wird in Fr. Schlegels Sprache ungefähr so ausgedrückt: „Gott ist die ursprüngliche Liebe;" die Welt ist der Ausdruck, die „Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe". „Nur die Phantasie kann das Rätsel dieser Liebe fassen[3]."

Diese ursprüngliche Liebe ist überall in der Natur sichtbar und tätig, als schaffende zeugende Kraft, oder, wie Schlegel schön sagt: als „heilige Lebensfülle der bildenden

---

[1]) Dramatische Vorlesungen III 14 f. [2]) Minor II 361, 5. [3]) Minor II 371.

Natur"[1]). Sie erscheint natürlich auch in der Menschheit: „Nur durch die Liebe und durch das Bewußtsein der Liebe wird der Mensch zum Menschen[2])."

„Wem regt sich nicht ... das Herz in hüpfender Lust, wenn ihm das innerste Leben der Natur in seiner ganzen Fülle in das Gemüt kommt, wenn dann jenes mächtige Gefühl, wofür die Sprache keine andere Namen als Liebe und Wollust hat, sich in ihm ausdehnt, wie ein gewaltiger, alles auflösender Dunst, und er bebend in süßer Angst in den dunkeln, lockenden Schoß der Natur versinkt, die arme Persönlichkeit in den überschlagenden Wogen der Liebe sich verzehrt, und nichts als ein Brennpunkt der unermeßlichen Zeugungskraft, ein verschluckender Wirbel im großen Ozean übrig bleibt! Was ist die überall erscheinende Flamme[3])?"

Aus dieser ursprünglichen Liebe erklärt sich aber nicht nur die „heilige Lebensfülle" und „unermeßliche Zeugungskraft", sondern auch die undefinierbare leuchtende Schönheit der gottgezeugten Welt: Es liegt ein Glanz, ein Schimmer, „ein heiliger Hauch" und „klarer Duft" über die ganze Schöpfung ausgebreitet: ein Etwas, das nicht mit bloßen Worten, sondern höchstens in der Kunst wiedergegeben werden kann; und dieses unsagbare Etwas ist vor allem der Ausdruck, „die Hieroglyphe" dieser „Einen ewigen Liebe"[4]). Was Schlegel meint, ist das, was wir heute und was auch Novalis damals schon als „Stimmung" bezeichnete. — Es ist aber geradezu ein Schauspiel zu sehen, wie sein Geist ringt, um dieses unsagbare Wort zu formen, wie sich die tiefe Innerlichkeit seines Gedankens nicht zum Licht emporringt, wie sich kein plastisches Wortbild findet, wie schließlich er nach dem ungeschicktesten, trivialsten, ja

[1]) Minor II 371. [2]) Ideen 83. [3]) Nov. I 239 f. [4]) Minor II 371.

gefährlichsten Ausdruck greift: er nennt diesen „klaren Duft“ nicht Stimmung, sondern „das Sentimentale“! — Dann erst beschreibt er es: Dieses Sentimentale ist der „heilige Hauch“, „ein unendliches Wesen“, „mit nichten haftet und klebt sein Interesse nur an den Personen, den Begebenheiten und Situationen“. Er ist das, was in Tönen, Bildern, Gedichten „uns anspricht“, „wo das Gefühl herrscht und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige“. Er ist das, was sich „nicht gewaltsam fassen und mechanisch greifen läßt“, nur „freundlich locken von sterblicher Schönheit und in sie verhüllen“. Alle Kunst muß etwas von diesem heiligen Hauch, der die Ewige Liebe spiegelt, haben: „Alle Kunst muß sentimental sein.“ Was Schlegel wirklich will, ist, was wir heute als Gefühls- und Stimmungskunst bezeichnen. Er will, daß der Künstler sein Kunstwerk gefühlt haben soll, daß er ein Stück Wirklichkeit und Welt als göttlich empfunden und so liebend wiedergegeben hat [1]. Er will Stimmungstiefe. Daß Schlegel, um dieses Programm zu geben, nach einem Schillerschen Wort greifen kann, ohne ausdrücklich zu sagen, daß er damit etwas ganz anderes meint, zeigt eine fast unglaubliche Überschätzung des Publikums und seiner selbst [2]. Wie entzückend verarbeitet dagegen Novalis diesen Gedanken. Auch ihm ist jene wunderbare Stimmung in der Natur ein Ausdruck der göttlichen Liebe, auch ihm offenbart sich darin der eigentliche Sinn des Lebens. Aber das wird poetisch dargestellt. Er läßt philosophische, naturwissenschaftliche, historische,

[1]) Vgl. auch Athen.-Fragm. 117. Daß Schlegel das ästhetische Urteil nicht nur als subjektive Funktion aufgefaßt haben will, drückt das Athen.-Fragm. 256 aus, geht aber auch aus Kap. IV „Romantische Poesie“, deutlich hervor. [2]) Schlegel befolgt dabei sein Rezept Athen.-Fragm. 19: „Das sicherste Mittel unverständlich oder vielmehr mißverständlich zu sein, ist, wenn man die Worte in ihrem ursprünglichen Sinne braucht. Vgl. Minor II 387, 11.

poetische Naturerklärungen vorgetragen werden zur Belehrung eines „Lehrlings von Sais", der, wie Faust, mit brennender Seele verlangt, die Quellen der Natur zu sehen: „Aber der Lehrling hört mit Bangigkeit die sich kreuzenden Stimmen. Es scheint ihm jede recht zu haben, und eine sonderbare Verwirrung bemächtigt sich seines Gemüts ... Ein muntrer Gespiele, dem Rosen und Winden die Schläfen zierten, kam herbeigesprungen und sah ihn in sich gesenkt sitzen. Du Grübler, rief er, bist auf ganz verkehrtem Wege. So wirst du keine großen Fortschritte machen. Das Beste ist überall die Stimmung." Und er erzählt ihm das Märchen vom Hyazinth, der auszog, das Geheimnis der Natur zu ergründen, und dem das Geheimnis sich in den Armen seines Liebchens Rosenblütchen löst [1].

In dieser stimmungsvollen Schönheit der Welt, durch welche sich die göttliche Liebe offenbart, sehen die Romantiker den ersten Grund aller Schönheit und Poesie. Ohne Liebe ist ihnen deshalb keine Poesie denkbar. Wäre die Gottheit nicht liebend, so wäre die Welt nicht schön; lebte nicht in uns ein Funken dieser Weltenliebe — Schlegel nennt sie gern „Enthusiasmus" — so fehlte uns das Organ für die Poesie und das Auge für die Schönheit der Welt. Die „Liebe zum reinen, ewigen Sein und Werden" hatten schon die Athenäumfragmente als „göttlich" gepriesen: „Göttlich ist, was aus der Liebe zum reinen, ewigen Sein und Werden quillt, die höher ist als alle Poesie und Philosophie [2]." „Und ist nicht dieser milde Widerschein der Gottheit im Menschen die eigentliche Seele, der zündende Funken aller Poesie [3]?"

Wenn also Fr. Schlegel in seiner Ästhetik von „Liebe"

[1]) Nov. I 223—229. [2]) Athen.-Fragm. 419, 13. [3]) Minor II 361.

redet oder „dem Geist der Liebe", der „in der romantischen Poesie überall unsichtbar, sichtbar schweben"[1]) soll, so dürfen wir zunächst nicht an die Liebe der „Lucinde" denken, obgleich sich natürlich im Lieben der Liebenden die große Lebensliebe oder göttliche Liebe am stärksten und klarsten offenbart. Der „Geist der Liebe", der in der romantischen Poesie einen Ausdruck finden soll, ist die Liebe und Andacht zur Welt überhaupt, der Sinn für die unendlichen Variationen ihrer Lebensmusik. Schlegel hört in dieser Musik die Stimme der harmonischen Gottheit und fühlt durch sie und in ihr die hohe Liebe und Schönheit des göttlichen Zentrums.

Von hier aus treibt seine Ästhetik wie seine Spekulation überhaupt ins Uferlose des Mystizismus auf der einen Seite und in die Beschränkung des Katholizismus auf der andern. Aber es wäre unrecht, überall da, wo Fr. Schlegel mit etwas schwerer Zunge von den Geheimnissen der Liebe redet, gleich die vielberufene Gefühlsschwärmerei der Romantik zu sehen. Bei Fr. Schlegel ist nichts ohne Logik — auch seine Geheimnisse, auch sein Mystizismus nicht.

Diese mit der Schönheit und Poesie so innig verwandte romantische Liebe zum „reinen, ewigen Sein und Werden", die „überall" in der romantischen Poesie „unsichtbar sichtbar schweben" soll, das ist doch eigentlich zunächst nichts anderes, als die Liebe eines Goethe, eines Shakespeare zur Welt, durch die sie die Welt bezwangen. Wir interpretieren also die romantische Liebe mit Hinblick auf diese Großen, an denen ja Schlegels Blicke fortwährend hingen, als: 1. die Freude an allem Lebendigen, am Größten wie am Kleinsten; das Gefühl für den klopfenden Pulsschlag

[1]) Minor II 371.

des Lebens bis in seine zartesten Verästelungen hinein; als angeborene Toleranz mit allem Menschlichen und als starkes Mitgefühl mit allem Lebenden. „Schön," heißt es in diesem Sinne, „ist, was uns an die Natur erinnert und also das Gefühl der unendlichen Lebensfülle anregt[1])." Und: „Sättigt das Gefühl des Lebens mit der Idee des Unendlichen und ihr werdet die Alten verstehen und die Poesie"[2]). —Dann denken wir aber an den sehnsuchtsvollen Fr. Schlegel selbst und definieren sie 2. als Blick für die stimmungsvolle Schönheit der Welt, den heiligen Hauch, der über alles wahre Sein und Leben ausgebreitet ist; als unendliche Begeisterungsfähigkeit; als tiefe Sehnsucht nach dem Zentrum, nach Gott, nach Hingabe des Ichs an die Harmonie des Alls. — Denn das war ja das verschlossene Paradies, an dessen Pforten der geborene Individualist Fr. Schlegel stets vergeblich rüttelte. In dieser unersättlichen Sehnsucht nach Liebe und stimmungsvoller Hingabe hören wir das Klirren der Ketten, die eine unzersprengbare Eigenart und äußere Verhältnisse einem freien, vornehmen und sensitiven Geiste oft schmieden.

Von Fr. Schlegels Standpunkt aus gesehen sind deshalb in der Tat alle bisherigen Ästhetiken und Poetiken mangelhaft. Es fehlt ihnen vor allem die Erkenntnis des harmonischen Zentrums und der Begriff der sich in Schönheit offenbarenden ursprünglichen Liebe als Grundlage für den Begriff des Schönen und der Poesie überhaupt[3]). — Dann fehlt ihnen

---

[1]) Ideen 86. [2]) ib. 85. [3]) Anm.: Schon 94 in den „Grenzen des Schönen" wird die Liebe in Beziehung zur Schönheit und Ästhetik gesetzt: „Alle Fülle ist Gabe der Natur, alle Harmonie ist ein Geschenk der Liebe." (Minor I 27.) Im „Studium" Minor I 168 heißt es, daß es überhaupt noch keine objektive Theorie der Poesie gäbe. — Lyr. Fragm. 121 (vgl. 40) betont Fr. Schlegel, daß die nächstliegenden Fragen der künstlerischen Tätigkeit „nicht beantwortet werden können, ohne die tiefste

aber noch unendlich vieles. Schon in dem oben zitierten Athenäumfragmente (256) erklärt es Fr. Schlegel für den Grundirrtum der sophistischen Ästhetik, „die Schönheit bloß für einen gegebenen Gegenstand, für ein psychologisches Phänomen zu halten. Sie ist nicht bloß der Gedanke von etwas, was hervorgebracht werden soll, sondern zugleich die Sache selbst, eine der ursprünglichsten Handlungen des menschlichen Geistes, nicht bloß eine notwendige Fiktion, sondern auch ein Faktum, nämlich ein ewiges, transszendentales." — Noch bestimmter, wenn auch mystischer drücken die Ideen aus, worauf es ihm bei seiner Ästhetik ankam: „Vergeblich sucht ihr in dem, was ihr (!) Ästhetik nennt, die harmonische Fülle der Menschheit, Anfang und Ende der Bildung. Versucht es, die Elemente der Bildung und Menschheit zu erkennen und betet sie an, vor allem das Feuer[1])," (i. e. das fühlende Urfeuer, die Liebe).

Im Zentrum sind Leben, Liebe und Schönheit eins. Auch in der Welt der Erscheinungen werden wir sie immer innigst verbunden finden, sobald wir uns Leben, Liebe und Schönheit nicht vom Standpunkt der Konvention, sondern in ihrer Ursprünglichkeit ansehen. Diese Lehre von der Urliebe und Urschönheit lernen von Fr. Schlegel

Spekulation und die gelehrteste Kunstgeschichte" und Athen.-Fragm. 252 wird das Programm dazu gegeben: „Eine eigentliche Kunstlehre der Poesie würde mit der absoluten Verschiedenheit, der ewig unauflöslichen Trennung der Kunst und der rohen Schönheit anfangen ..." „Eine Philosophie der Poesie überhaupt aber würde mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen. Die „Ideen" und „das Gespräch über die Poesie" bringen die Ausführung des Programms. Dazu vgl.: Humboldt an Schiller (29. Dez. 1795): „Wie er (Fr. Schlegel) mir schreibt, ist er weder mit Ihrer, noch mit der Kantschen Theorie über das Schöne einig und denkt eine eigene aufzustellen."

[1]) Ideen 72. Auch Böhme benutzt das Bild des Feuers für seine Gottheit.

alle Romantiker. Nicht nur die romantische Ästhetik, auch die romantische Naturerklärung und -wissenschaft geht darauf zurück. Tieck hat wirklich Fr. Schlegels Innerstes erkannt, wenn er sein Sonett „An Friedrich Schlegel" anfängt:

„Im Centro liegt das ew'ge Feuer verhüllet,
Dem großen Vater ringt es stets entgegen
Mit süßen sehnsuchtsvollen Pulsesschlägen,
Daß Blum und Baum zum blauen Äther quillt[1])."

„Mystik," sagt W. Schlegel in diesem Sinne „,ist, was allein das Auge des Liebenden an dem Geliebten sieht[2])."

Novalis aber wird der eigentliche Priester dieser „Mystik": Sein ganzer Ofterdingen lehrt, „wie durch wundervolle Sympathie die Welt entstanden sei, und die Gestirne sich zu melodischen Reigen vereinigt hätten[3])."

Dies ist die eine Seite der Zentrumslehre, die mystisch-religiös-ästhetische: Die Feststellung einer großen, allumfassenden, überall offenbaren und doch geheimnisvollen, pantheistisch-christlichen, liebenden Gottheit, die als Welträtsel nicht nur Postulat, sondern Wirklichkeit und Urgrund aller Wirklichkeit ist. „Und jene Gedanken der Liebe ... sind sie nicht lebendiger und wirklicher für dich, als das gleichgültige Ding, was andere vorzugsweise Wirklichkeit nennen wollen, weil der Klumpen so breit und so roh daliegt[4])." In dieser vollen, liebenden Urkraft sieht Schlegel den ersten Grund der Poesie, aus ihr erklärt er sich die Welt und die Menschheit, soweit sie schön und liebend ist, die Menschheit, soweit sie auch Gefühl und Sinn für diese Schönheit hat, soweit sie stimmungsfähig, liebeglühend, ahnungsvoll suchend ist. „Gott erblicken wir nicht, aber überall er-

[1]) Tiecks Gedichte II 94. [2]) Athen.-Fragm. 273. [3]) Nov. I 38, siehe unten Kap. II. [4]) Minor II 323.

blicken wir Göttliches; zunächst und am eigentlichsten jedoch in der Mitte eines sinnvollen Menschen, in der Tiefe eines lebendigen Menschenwerks. Die Natur, das Universum kannst du unmittelbar fühlen, unmittelbar denken; nicht also die Gottheit. Nur der Mensch unter Menschen kann göttlich dichten und denken und mit Religion leben [1])."

Von diesem Standpunkt aus ist Religion das, was auch Schleiermacher darunter verstand: Das Gefühl für das Höchste, Unbedingte. „Wer ein Höchstes tief in sich ahndet und nicht weiß, wie er sichs deuten soll, der lese die Reden über die Religion, und was er fühlte, wird ihm klar werden bis zum Wort und zur Rede [2])." So weist Fr. Schlegel selbst auf Schleiermacher, der in der Tat seinem „alten Hang zum Mystizismus" [3]) die Zunge gelöst hatte. — Ganz im Sinne Schleiermachers ist es auch, wenn Fr. Schlegel ausführt: „Den Geist des sittlichen Menschen muß Religion überall umfließen, wie sein Element, und dieses lichte Chaos von göttlichen Gedanken und Gefühlen nennen wir Enthusiasmus [4])!" Oder: „Obgleich mir auch das, was man gewöhnlich Religion nennt, eins der wunderbarsten, größten Phänomene zu sein scheint, so kann ich doch im strengen Sinne nur das für Religion gelten lassen, wenn man göttlich denkt und dichtet und lebt, wenn man voll von Gott ist; wenn ein Hauch von Andacht und Begeisterung über unser ganzes Sein ausgegossen ist; wenn man nichts mehr um der Pflicht, sondern alles aus Liebe tut [5])."

Religion in diesem Sinne ist das, was in den Athenäumfragmenten als Gefühl für das Jenseits-der-Menschheit gefordert wurde. Wenn uns durch diesen „Sinn" für die Gottheit vermittelst der Phantasie die tiefe, geheimnisvolle

[1]) Ideen 44. [2]) ib. 125. [3]) Minor II 387, 5. [4]) Ideen 18. [5]) Minor II 324.

Bedeutung des Universums eine fortwährende Quelle stiller Andacht und Begeisterung wird, so haben wir Religion. „Ich brauche das Wort Religion ohne Scheu, weil ich kein anderes weiß und habe. Du wirst und du kannst das Wort nicht mißverstehen, da du die Sache selbst hast ... Jedes Gefühl wird dir nicht zur lauten Vergötterung, aber zur stillen Anbetung [1])."

Doch dies ist nur das Jenseits der Zentrumslehre. Sie hat aber auch ihr Diesseits! Neben dem Chaos eine göttliche Welt und Menschheit. Gott ist nicht nur ein geheimnisvolles „Höchstes", er ist auch ein lichtes, geordnetes, verständliches „Nächstes" [2]). Er ist eine gesetzmäßige Schöpfung, ein harmonisches Universum. Von dieser Anschauung war ja der Denker Schlegel erst ausgegangen [3]).

Im nächsten Teil der romantischen Weltanschauung kommen nun der Verstand und die Philosophie zu ihrem vollen Rechte. Aber auch hier schwebt über allem das Geheimnis der Liebe. Auch im Universum und in der Menschheit lebt sichtbar-fühlbar und doch unbegreiflich und unsagbar die alles verbindende Kraft der „Einen ewigen Liebe".

---

[1]) Minor II 322 f. [2]) Nov. II 3: „Das Höchste ist das Verständlichste, das Nächste, das Unentbehrlichste." [3]) Minor II 324, 44.

Das Universum

Mit seiner Lehre von der Existenz eines Zentrums, einer Gottheit, hat Fr. Schlegel im Namen der Romantik die Existenz eines großen Welträtsels anerkannt. Mit seiner Lehre von der Liebe der Gottheit hat er eine tiefsinnige Deutung dieses Welträtsels versucht.

Wie Fr. Schlegel dazu kam, dieses Welträtsel anzuerkennen und deuten zu wollen, ist uns ganz klar. Wir haben seine Sehnsucht nach Schönheit und seine Freude über seine Liebesfähigkeit sich dabei überall verraten sehen. Aber auch der radikale Denker Schlegel hat an dieser Weltauffassung seinen Anteil. Sein rastloser Geist kann nicht bei der organischen Welt stehen bleiben. Er versucht damit hinter den Weltorganismus zurückzugehen. Die organische Welt und die sich entwickelnde Menschheit, so wie wir sie erblicken, müssen einen einheitlichen, reichen Urgrund haben und müssen als Gesamtorganismus diesen einheitlichen Urgrund sich entfaltend darstellen. Die äußere Erscheinung der Welt muß durch das Wesen dieses inneren Mittelpunkts, der Gottheit, vorausbestimmt sein. Wir sind deshalb durchaus verpflichtet von dem schönen, liebenden, leuchtenden Universum auf das Wesen der Gottheit zurückzuschließen. Denn: „Gott erblicken wir nicht, aber überall erblicken wir Göttliches“ [1]). Die Natur ist „das Antlitz einer Gottheit“ [2]). Was wir

[1]) Ideen 44. [2]) Nov. I 217.

tatsächlich erblicken oder zu erblicken meinen, sind endliche Körper, was ihnen zugrunde liegt, und was wir nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar durch sie erblicken, ist unendlicher, göttlicher Geist. Deshalb hat nach Fr. Schlegel „alles Sichtbare nur die Wahrheit einer Allegorie“ [1]). „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis,“ sagt Goethe.

Warum Gott sich in der Welt verkörpert, wissen wir nicht. Das ist das Geheimnis der ursprünglichen Liebe: „Jedes neue Blatt, und jede sonderbare Blume ist irgendein Geheimnis, das sich hervordrängt, und das, weil es sich vor Liebe und Lust nicht bewegen und zu Worte kommen kann, eine stumme, ruhige Pflanze wird [2]).“ Es ist das große Geheimnis, an dem alle idealistische Philosophie — im Grunde auch Fichtes — still steht: Wie baut sich der unendliche Geist den endlichen Körper? — Daß die Körper aus dem absoluten Geist werden, bezweifeln die Romantiker nicht, darin sind sie Kinder der Philosophie ihrer Zeit; außerdem sehen sie auch in der empirischen Welt täglich, wie menschlicher Geist zu Körpern oder Bildern wird: In der Sprache zu Worten, in der Wissenschaft zu Büchern, in der Kunst und in der Religion zu Kunstwerken und Weltbildern.

Eine „göttliche“ „Allegorie“ scheint den Romantikern also dieses rhythmische Weltgebäude, besonders ihre „schöne Erde“; dann, in höherer Offenbarung „göttlich“ ist ihnen die geistige Menschheit; die höchste Offenbarung aber ist der Dichter, das Genie, das höchste Produkt der geistigen Menschheit.

Zunächst das Universum! Gott offenbart sich im Universum als Künstler, oder anders ausgedrückt: Der

---

1) Ideen 2. 2) Nov. I 172 f.

unendliche, absolute Geist verkörpert sich im Universum als Kunstwerk.

Die Welt ist ein Kunstwerk der Gottheit: Dieser Satz ist nicht im Widerspruch mit dem Satz der Naturphilosophie: Die Welt ist ein lebender Organismus, sondern im Gegenteil! Die Romantik verschmilzt den Goethischen Standpunkt von der „inneren Form“ mit dem neuen Organismusbegriff der Schellingschen Naturphilosophie und mit dem Idealismus Fichtes auf das innigste. Organismus und Kunstwerk bedeuten im letzten Grunde dasselbe: Verkörperungen nach geistigem Zweck durch unendliches, geistig-künstlerisches Vermögen [1]). Jeder Organismus hat seine künstlerische Schönheit; jedes Kunstwerk hat seine organische Einheit, seine innere Form. Jeder Organismus muß sich als freies Kunstwerk darstellen; jedes wahre Kunstwerk muß, wie das Wesen des Organismus, unerschöpflich sein [2]).

Die Welt ist das absolute Kunstwerk des absoluten, unendlichen Künstlergeistes. Sie trägt seinen Charakter: Die Einheitlichkeit und Unerschöpflichkeit, die Liebe und Schönheit. Sie ist „ein Gedicht“, in dem sich die Urschönheit und Harmonie des Zentrums entfaltet, sie ist zugleich ein „Individuum“ aus dem liebenden Individuum der alles umfassenden Gottheit geboren. „Gott ist ... das Individuum selbst in der höchsten Potenz. Aber sind nicht auch die Natur und die Welt Individuen [3])?“ heißt es einmal; die Welt

[1]) Nov. I 236 f: Die ursprüngliche Funktion des Menschen ist die „schaffende Betrachtung“, der „schöpferische Moment“. „Wenn er nun ganz in die Beschauung dieser Urerscheinung versinkt, so entfaltet sich vor ihm, in neu entstehenden Zeiten und Räumen, wie ein unermeßliches Schauspiel, die Erzeugungsgeschichte der Natur, und jeder feste Punkt, der sich in der unendlichen Flüssigkeit ansetzt, wird ihm eine neue Offenbarung des Genius der Liebe.“ [2]) Siehe unten: Die organische Kunstform. [3]) Ideen 47.

ist „ein Gedicht", heißt es ein andermal: „Ja, wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Tätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind — die Erde. Die Musik des unendlichen Spielwerks zu vernehmen, die Schönheit des Gedichts zu verstehen sind wir fähig, weil auch ein Teil des Dichters" (i. e. des Weltendichters, der Gottheit), „ein Funke seines schaffenden Geistes in uns lebt[1])." Ebenso identifiziert Novalis das Künstlerisch-Poetische und das Organisch-Lebendige. Es ist nach ihm nicht eine poetische Ausdrucksweise, sondern Konstatierung der Tatsache, „wenn man die Natur für einen Poeten ausgibt[2])." Die Natur ist „eine stille, treibende Pflanze, eine stumme, menschliche Künstlerin"[3]), heißt es in einem Atem. „Es ist nur zu verwundern, daß die ahndungsvollen Geister sich diese Ahndung haben entgehn lassen, und die Natur zur einförmigen Maschine ohne Vorzeit und Zukunft erniedrigt haben. Alles Göttliche hat eine Geschichte, und die Natur, dieses einzige Ganze, womit der Mensch sich vergleichen kann, sollte nicht so gut, wie der Mensch in einer Geschichte begriffen sein, oder welches eins ist, einen Geist haben? Die Natur wäre nicht die Natur, wenn sie keinen Geist hätte"[4]).

Diese geistige Geschichte der Natur konstruierte Novalis in poetischer Weise. Sie ist aber nicht eine ewige Entwicklung, sondern nur das Entfalten einer angeborenen, ursprünglichen Unendlichkeit, Schönheit und Harmonie. Sie ist nur die Offenbarung des ewigen göttlichen Mittelpunktes. Diese Entfaltung geht von wildem Ringen und Gebären zu einer allmählichen Ruhe und Pracht der Erscheinung, vom göttlich-gewaltigen Krieg zum heilig-

[1]) Minor II 339. [2]) Nov. I 117. [3]) Nov. I 88. [4]) Nov I 234.

poetischen Frieden. Sie ist in all ihren Stadien von hoher Schönheit und tiefer göttlicher Liebe und Zeugungskraft getragen. Sie geht zu einem Ziele absoluter Reife und voller Darstellung einer ursprünglichen Anlage, die als göttliches „Urbild" Ausgang und Ziel und innere Form der Entfaltung ist[1].

Der Sinn alles Lebens und Seins ist also für die Romantiker nicht eine in Ewigkeit fortschreitende Entwicklung zu höchsten, nicht erreichbaren Zielen, wie bei Fichte, sondern im Gegenteil: Novalis scheint „nichts so bemerkenswert, als das große Zugleich in der Natur. Überall scheint die Natur ganz gegenwärtig. In der Flamme eines Lichts sind alle Naturkräfte tätig, und so repräsentiert und verwandelt sie" (i. e. die Natur) „sich überall und unaufhörlich, treibt Blätter, Blüten und Früchte zusammen und ist mitten in der Zeit gegenwärtig, vergangen und zukünftig zugleich[2]." Was wir als Entwicklung auffassen, ist im Grunde nur eine Bewegung im „großen Schauspiel der Kräfte"[3], „man möchte sagen, die Natur tanzt"[4].

Deshalb ist der Tod so bedeutend wie das Leben. Er ist ein gewaltiges, vielleicht das gewaltigste Moment im Spiel der Kräfte; er bedeutet ein Zurücksinken des Einzelnen „in die ursprüngliche Liebe" der lebendigen All-Einheit. Wir begreifen, daß deshalb Novalis „der Tod wie eine höhere Offenbarung des Lebens erschien, und er sein eigenes, schnell vorübergehendes Dasein mit kindlicher, heiterer Rührung betrachtete"[5]. Hierin lebt Novalis' Mystizismus

[1]) Nov. I 87 f., 43, 174. Vgl. Schluß des Märchens ib. 152—156. [2]) ib. 237. [3]) ib. 239 [4]) ib. 238. [5]) ib. 165 vgl. Fr. Schlegels Ideen 131: „In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens." — Über Novalis' Verhältnis zu Schelling vergleiche Euphorion, Ergänzungsheft IV 30, Huber: Studien zu Novalis usw.

am ergreifendsten. Die „Hymnen an die Nacht“ durchweht diese Todesmystik mit wunderbarer Eigenart und Tiefe in geheimnisvollem Licht- und Farbenspiel. Da spricht Novalis mit einem Seherblick und einer Dichterkraft, vor der in Wahrheit alle Grenzen zurückweichen, alle Bande zu fallen scheinen; so daß wir wirklich die Urschönheit und Urliebe des Mittelpunktes selbst aus unendlicher Tiefe auftauchen zu sehen meinen. Weniger poetisch als die Hymnen, aber sehr bezeichnend für diese Auffassung des Todes ist auch das Lied der Toten im „Ofterdingen“.

„Uns ward erst die Liebe Leben“, singen sie

— — „So in Lieb und hoher Wollust
Sind wir immerdar versunken.
Seit der wilde, trübe Funken
Jener Welt erlosch. . . — —“

Diese Todesmystik ist wohl vor allem Novalis' tiefem, dem Tode geweihten Dichterherzen entquollen. Aber für die Idee „des großen Zugleichs“, die später im Neu-Spinozismus Schellings (1802) systematisiert vorliegt, hat wohl Fr. Schlegel das Urheberrecht.

Schon in den „Ideen“, wo er „zuerst vom Höchsten durchaus freimütig“, redet, hat er den Entwicklungsgedanken in Fichtes Sinne aufgegeben. Er sieht in den Veränderungen, Entwicklungen, Bewegungen des Universums nicht mehr einen unendlichen Werdegang des All-Lebens, sondern nur göttliche, lebendige Bewegungen des All-einen. Nur im Falle der geistigen Menschheit kann von einer Entwicklung die Rede sein. Gott, „die Person des Weltalls“, ist „ewig, sich selbst gleich und unveränderlich“ [1]). Also kann man nur sagen, daß alles sich immer „neu gestaltet und verwandelt“, oder man kann von

---

[1]) Ideen 50.

„der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos“[1]) sprechen; aber man darf nicht von einer ewigen Entwicklung reden. Der Romantiker freut sich am Universum als an einem Ganzen und Vollendeten, als an einem Kunstwerk. Er schöpft daraus eine Unendlichkeit guter Gedanken. („Der Gedanke des Universums und seiner Harmonie ist mir Eins und Alles; in diesem Keime sehe ich eine Unendlichkeit guter Gedanken“[2]), sagt Schlegel.) Er bemüht sich, die „Musik des unendlichen Spielwerks zu verstehen“ und dabei kommt ihm der Gedanke, daß „alle heiligen Spiele der Kunst nur ferne Nachbildungen“ sind „von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk“[3]).

Was ist nun nach romantischen Begriffen Wirklichkeit? Eine Frage, die beantwortet werden muß, da der Mangel an Wirklichkeitssinn den Romantikern fortwährend zum Vorwurf gemacht wird. -- Das eigentliche Höchste, Wahrste und Wirklichste ist natürlich das allem Seienden zugrunde liegende Weltgeheimnis, die unendliche, geistige Gottheit. Sie ist das „Wesentlichste und Ursprünglichste“, das „ewige Leben“, die „eine ewige, ursprüngliche Liebe“. Das Universum, welches sonst als Wirklichkeit gefaßt wird, ist nur „ein System der Empirie“[4]), eine „Allegorie“ d. h. Verkleidung des unendlichen Geistes, Verkörperung der Gottheit. Die Menschheit aber bricht erst wie die Blüte am Baum aus diesem Universum hervor. Also sind Universum und Menschheit nicht für sich genommen, sondern nur als

[1]) Ideen 69. [2]) Minor II 324. [3]) ib. 364. Vgl. A. W. Schlegel, Dram. Vorl. III 13: „Das ganze Spiel lebendiger Bewegung beruht auf Einstimmung und Gegensatz.“ Mit der Lehre von Einstimmung und Gegensatz folgt A. W. Schlegel aber Schelling und nicht seinem Bruder.
[4]) Ideen 150.

Darstellungen des unendlichen Unsichtbaren, als wirklich zu begreifen. Wir verstehen ihre wahre Natur, ihre Wirklichkeit, indem wir sie „aufs Unendliche“ beziehen [1]), indem wir ihren „unendlichen Sinn“ erfassen; oder, wie Spinoza das ausdrückte, sub specie aeternitatis. Deshalb heißt es: „Höret nur auf, das System der Empirie Universum zu nennen, und lernt die wahre, religiöse Idee desselben, wenn ihr den Spinoza nicht schon verstanden habt, vor der Hand in den Reden über die Religion [2]).“ Oder „Ein Geistlicher ist, wer nur im Unsichtbaren lebt, für wen alles Sichtbare nur die Wahrheit einer Allegorie hat“ [3]). Und: „Nur durch Beziehung aufs Unendliche entsteht Gehalt und Nutzen; was sich nicht darauf bezieht, ist schlechthin leer und unnütz“. Schon 1793 schrieb der junge Schlegel: „Was ist denn unsere Würde als die Kraft und der Entschluß: . . . Die Unendlichkeit immer vor Augen zu haben [4]).“

Je tiefer wir also in die Dinge eindringen, je geistiger unsre Vorstellungen vom Universum sind, desto mehr nähern wir uns der Wahrheit, dem Ursprünglichen und Wirklichen. Dies schon darum, weil unser Geist selbst ein Teil des unendlichen Geistes, des Ursprünglichsten und Ewigen ist: Es gibt „nur einen Sinn, und in dem Einen liegen alle. Der geistigste ist der ursprüngliche, die anderen sind abgeleitet“ [5]).

Deshalb müssen wir zu immer tieferen, geistigeren Vorstellungen vordringen, wenn wir die Wirklichkeit fassen

---

[1]) Ideen 3. [2]) ib. 150. [3]) ib. 2. [4]) Schlegelbriefe 111. [5]) Ideen 79 vgl. oben S. 53, „die schaffende Betrachtung“, der „schöpferische Moment“ des Geistes ist eine Urerscheinung, welche das „unermeßliche Schauspiel der Naturerzeugung“ veranschaulicht. Vgl. Nov. I 232 f., wo er — im Anschluß an Fichte — in unseren „Gedankenbewegungen“ „Buchstaben der Natur“ erblickt, und wo er utopisch aus der Beobachtung der menschlichen Gedankenerzeugung Aufschlüsse über und Fähigkeit zu „Naturkompositionen“ schöpfen möchte.

wollen: „Ihr müßt überall unendlich viel ahnden und nicht müde werden, den Sinn zu bilden, bis ihr zuletzt das Ursprüngliche und Wesentliche gefunden habt[1].“ Deshalb sind „die Gedanken der Liebe ... lebendiger und wirklicher, als das gleichgiltige Ding, was andre vorzugsweise Wirklichkeit nennen wollen, weil der Klumpen so breit und roh da liegt[2].“ Und deshalb ist das Individuelle, Originelle, Angeborene wirklicher als das, was erst durch menschliche Vorschriften und Satzungen entsteht[3].

Andererseits aber, weil ein und dasselbe göttliche Lebens- und Geisteselement allem zugrunde liegt, weil ein und derselbe unendliche Geist der Gottheit die Natur und Menschheit durchströmt und mit sich verbindet, so ist alles (Gottheit, Natur und Menschheit) im Grunde „Eine Organisation“[4]; es gibt daher nur eine große Wirklichkeit, die All-Einheit, und alles ist Wirklichkeit, was zu dieser All-Einheit gehört. „Man halte das Unendliche nicht etwan für eine philosophische Fiktion, man suche es nicht jenseits der Welt: Es umgibt uns überall, wir können ihm niemals entgehen; wir leben, weben und sind im Unendlichen. Freilich haben wir seine Gewähr nur in unsrer Vernunft und Phantasie; mit den äußern Sinnen und dem Verstande können wir es nie ergreifen, denn diese bestehen eben nur durch ein beständiges Setzen von Endlichkeiten und Verneinen des Unendlichen. Das Endliche macht die Oberfläche unsrer Natur aus, sonst könnten wir keine bestimmte Existenz haben; das Unendliche die Grundlage, sonst hätten wir überall keine Realität[5].“

Es darf daher an keine Trennung zwischen göttlichen, menschlichen und natürlichen Dingen gedacht werden, oder

[1]) Ideen 124. [2]) Minor II 323. [3]) Ideen 60. [4]) ib. 48. [5]) A. W. Schlegel: Deutsche Lit.-Denkm. 17, 90.

gar an eine Unterschätzung und Verachtung der Natur als gemeiner Wirklichkeit. Die Natur als „Inbegriff aller Dinge“ ist die All-Einheit, soweit wir Menschen sie besitzen. Alles, was natürlich ist, ist deshalb auch göttlich; und was menschlich ist, ist in noch tieferer Weise göttlich und wirklich. Die unendliche Einheitlichkeit des Mittelpunktes spiegelt sich in jedem Organismus: „Jedes in allen dar sich stellt“. Als Teil und Spiegel des Ganzen hat alles Einzelne seine Wirklichkeit und Bedeutung. Deshalb fordert Fr. Schlegel: „Jedes denkende Glied der Organisation fühle seine Grenzen nicht ohne seine Einheit in der Beziehung aufs Ganze [1].“ Denn in bezug aufs Ganze sind menschliche, göttliche und natürliche Dinge aufs innigste verwandt und im Grunde sich gleich: der Mensch ist die Natur im Kleinen, „ein schaffender Rückblick der Natur auf sich selbst [2],“ die Natur ist ein „Makroanthropos“, ein großer Mensch; und „überall erblicken wir Göttliches“; Gottheit, Natur und Menschheit gehören in der Wirklichkeit zusammen. Sie leben miteinander, durcheinander, für einander: „Unbekannte und geheimnisvolle Beziehungen unsers Körpers lassen unbekannte und geheimnisvolle Verhältnisse der Natur vermuten, und so ist die Natur jene wunderbare Gemeinschaft, in die unser Körper uns einführt, und die wir nach dem Maße seiner Einrichtungen und Fähigkeiten kennen lernen [3].“ „Drückt nicht die ganze Natur, so gut wie das Gesicht und die Gebärden, der Puls und die Farben, den Zustand eines jeden der höheren, wunderbaren Wesen aus, die wir Menschen nennen“ [4]? „Nichts in der Natur kann uns fremdartig erscheinen, weil im Menschen, diesem Mittelpunkt der Natur, sich alles einzeln verbunden versammelt, sodaß alle Reiche gleichsam in ihm ihre Abgesandten und Repräsentanten haben, durch

[1]) Ideen 48. [2]) ib. 28. [3]) Nov. I 232. [4]) ib. 235.

welche er sich Allem nah und befreundet fühlt[1])." Wir wissen also von der Wirklichkeit in bezug auf Gottheit, Menschheit oder Natur gleichviel und gleich wenig. Deshalb gibt es nur „ein ewiges, großes Thema aller Philosophie": „Die Unendlichkeit des menschlichen Geistes, die Göttlichkeit aller natürlichen Dinge und die Menschlichkeit der Götter[2])." „Wir werden den Menschen kennen, wenn wir das Zentrum der Erde kennen[3])." Solange wir dieses Zentrum aber nicht klar erkennen, solange wir nicht sehen, was die Welt im Innersten zusammenhält, solange können wir von einer vollen Erkenntnis der Wirklichkeit weder in bezug auf die Menschheit, noch in bezug auf die Natur oder die Gottheit reden. Nur das steht fest: Soweit wir überhaupt etwas erkennen, soweit erkennen wir die Wirklichkeit; denn unser geistiges Streben und Denken ist der beste Teil dieser Wirklichkeit. Aber auch unser natürliches Sein ist göttliche Wirklichkeit. Soweit wir uns deshalb mit allen unseren Kräften an das Ganze anschließen, soweit sind wir göttlich, menschlich und natürlich mitten in dieser einen großen Wirklichkeit.

Um es noch einmal kurz zusammenzufassen: Die Romantiker verstehen unter Wirklichkeit die All-Einheit. Nur mittelbar erblicken wir das Wesen dieser All-Einheit, den Quell aller Wirklichkeit, Schönheit, Poesie und Geistigkeit. Je tiefer wir aber dringen, je geistiger wir uns das Wesen eines Dinges klar machen, desto schöner, desto poetischer, desto wirklicher werden wir es erkennen. — Von der anderen Seite ist alles Wirklichkeit, was ist. „Wenn man aus dieser subjektivsten Verengerung das Wort Natur wieder bis zum Inbegriff aller Dinge erweitert," sagt Wilh. Schlegel, „so leuchtet freilich ein, daß die Kunst aus

[1]) Tiecks Kritische Schriften I 151. [2]) Minor II 335. [3]) Ideen 100.

dem Gebiete der Natur ihre Gegenstände hernehmen muß, denn es gibt alsdann eben nichts anderes [1])."

Würden wir das Ganze, das All, erblicken und geistig umfassen können, so würden wir die gewaltige Schönheit der einen großen Wirklichkeit in all ihren Teilen verstehen und sehen können. — Da wir nun aber weder bis zum Urgrund, dem Mittelpunkt, vorgedrungen sind, noch die Gesamtentfaltung dieses Urgrundes gedanklich umspannt haben, sondern sie nur durch die Phantasie zu ahnen vermögen, so können wir uns natürlich auch niemals eine adäquate Darstellung oder einen klaren Begriff von dieser göttlich großen Wirklichkeit, dieser All-Einheit und seiner innersten Organisation machen. Selbst in unserer höchsten Philosophie und Poesie werden wir nur unsere unvollkommenen Ahnungen von der Wirklichkeit aussprechen oder darstellen; wir werden von ihr reden, uns an ihr begeistern können, aber wir werden sie nicht darstellend oder spekulierend erreichen — sicher nicht sie übertreffen können:

„Mir hat sich sehr oft die Bemerkung aufgedrungen", sagt Fr. Schlegel, „daß die Poesie das höchste Wirkliche durchaus nicht erreiche, und ich wunderte mich dann, überall das Gegenteil zu hören, bis ich einsah, daß es wohl ein bloßer Wortstreit sein möchte, und daß sie unter der Wirklichkeit das Gewöhnliche und Gemeine verstehen, dessen Dasein man so leicht vergißt [2])." Dasselbe bei Novalis: „Man beschuldigt die Dichter der Uebertreibung und hält ihnen ihre bildliche, uneigentliche Sprache gleichsam nur zu gute, ja, man begnügt sich ohne tiefere Untersuchung, ihrer Phantasie jene wunderliche Natur zuzuschreiben, die manches sieht und hört, was andere nicht hören und sehen, und die in einem lieblichen Wahnsinn mit der wirklichen Welt nach

[1]) Deutsche Lit.-Denkm. 17, 100. [2]) Minor II 327.

ihrem Belieben schaltet und waltet; aber mir scheinen die Dichter noch bei weitem nicht genug zu übertreiben, nur dunkel den Zauber jener Sprache zu ahnden und mit der Phantasie nur so zu spielen, wie ein Kind mit dem Zauberstabe seines Vaters spielt[1])."

Es ist daher nach romantischer Ansicht töricht anzunehmen, die Menschheit habe sich durch ihre superiore Schlauheit oder superiore dichterische Anlage eine „höhere" Wirklichkeit geschaffen. Ganz im Gegenteil! So wie die Dinge stehen, hat der Mensch die Weite und Tiefe und Schönheit der Wirklichkeit weder außerhalb in der Natur, noch in sich selbst, noch als absoluten, unendlichen Urgrund irgendwie voll ergriffen. Auch in seiner Philosophie und in seiner Poesie konnte er von dieser einen großen Wirklichkeit nur einen leisen, oft kindischen Begriff, eine nur kindlich-unvollkommene, spielende Darstellung geben. „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk[2])." Von der Schöpfung einer poetischen Wirklichkeit durch die Poesie der Menschen kann also nicht die Rede sein, höchstens von einer immer tiefer und klarer werdenden Erkenntnis und Darstellung derselben.

Dagegen aber kann man und muß man von der Schöpfung einer unpoetischen, ja, gemeinen Unwirklichkeit durch die Menschheit sprechen. Es ist der Beschränktheit und Abgestumpftheit der Menschen gelungen, sich vom Geist des Ganzen, von der Natur und der Göttlichkeit des Alls zu isolieren, und dadurch entstand unter der Wirklichkeit der „kolossalen Natur" die Welt der Gewöhnlichkeit und der Gemeinheit, — das Philisterium. Nur dadurch, daß die Menschen sowohl ihren unendlichen als ihren natür-

---

[1]) Nov. I 235. [2]) Minor II 364.

lichen Ursprung und Zusammmenhang vergaßen, nur dadurch, daß sie bloß Menschen, bloß lebendig sein wollten, ohne sich um das Große und Geheimnisvolle des Ganzen und zugleich um die Bedingtheit und Beschränktheit des Einzelnen weiter zu kümmern, dadurch, daß, wie Mephistopheles sagt, „sich der Mensch, die kleine Narrenwelt, gewöhnlich für ein Ganzes hält", fällt die Menschheit unter die Natur herab in einen Zustand der Verknöcherung. Alle Absonderung aber, sagt Fr. Schlegel, trocknet aus und führt zur „Selbstvernichtung." Keine ist aber verhängnisvoller „als die, das Leben selbst wie ein gemeines Handwerk zu isolieren und zu beschränken" [1]). Der Mensch, der sich vor der Schönheit der Natur nicht rührt, von dem Göttlichen, Großen, Geheimnisvollen dieses natürlichen Lebens nicht zu tiefsinnigen Gedanken erregt wird, dessen Streben bloß auf die Behaglichkeit seines kleinen Selbst gerichtet ist, hat sein Ich aus dem Ganzen des Universums gerissen; er lebt nicht mehr als Glied in der Wirklichkeit, sondern nur für sich, um zu leben, oder „nur in der Herde," um gefüttert zu werden. Aber: „Das reine Leben bloß um des Lebens willen ist der eigentliche Quell der Gemeinheit, und alles ist gemein, was garnichts hat vom Weltgeiste der Philosophie und Poesie." Dieser Mensch der nur leben will, dieser von den Romantikern so herzhaft gehaßte Philister und Vertreter eines sogenannten gesunden Menschenverstandes — „bildet sich nach der Herde, wo er eben gefüttert wird . . . wenn er reif wird, so pflanzt er sich an und tut Verzicht auf den törichten Wunsch, sich frei zu bewegen, bis er endlich versteinert, wo er denn oft noch auf seine alten Tage als Karikatur in bunte Farben zu spielen anfängt. Der bürgerliche Mensch wird zuvörderst freilich nicht ohne Mühe und Not zur Maschine gezimmert und

---

[1]) Minor II 326.

gedrechselt. Er hat sein Glück gemacht, wenn er nun auch eine Zahl in der politischen Summe geworden ist, und er kann in jeder Rücksicht vollendet heißen, wenn er sich zuletzt aus einer menschlichen Person in eine Figur verwandelt hat [1])." Aber nicht dieses kleine, isolierte Leben des Philisters ist Wirklichkeit, sondern nur das große, gewaltige Leben im All, an dem jeder sich frei bewegende, frei um sich schauende Mensch seinen bewußten Teil hat. Nur der mit all seinen Kräften und Genüssen im Ganzen wurzelnde Mensch kann von „Wirklichkeit" reden. Wirklichkeit ist da, wo

„Das Urspiel jeder Natur beginnt,
Auf kräftige Worte jedes sinnt,
Und so das große Weltgemüt
Überall sich regt und unendlich blüht.
Alles muß ineinander greifen,
Eins durch das andre gedeihn und reifen;
Jedes in allen dar sich stellt,
Indem es sich mit ihnen vermischet
Und gierig in ihre Tiefen fällt,
Sein eigentümliches Wesen erfrischet
Und tausend neue Gedanken erhält [2])."

Nur dadurch, daß wir uns von unserem natürlichen Sein entfremdeten, uns beschränkten, uns durch einen toten, unwahren gesellschaftlichen Mechanismus pressen und quälen ließen, konnten wir darauf kommen, die Wirklichkeit in der Alltäglichkeit und Gemeinheit zu suchen. Das ist aber nach romantischer Ansicht keine Wirklichkeit, sondern eine Vergewaltigung der Wirklichkeit: „Brauchen wir zum Gewöhnlichen und Gemeinen vielleicht deswegen so viel Kraft und Anstrengung, weil für den eigentlichen Menschen nichts ungewöhnlicher, nichts ungemeiner ist, als armselige Gewöhnlichkeit? ... Nur durch Unbekanntschaft mit uns selbst,

---

[1]) Minor II 325. [2]) Nov. I 160 f.; vgl. Tieck: Krit. Schriften I 140, 145.

Entwöhnung von uns selbst entsteht hier eine Unbegreiflichkeit, die selbst unbegreiflich ist[1])." Tieck ist boshafter als Fr. Schlegel und Novalis. Er zitiert Shakespeare: „Seit daß das bischen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, so macht das bischen Narrheit, was die weisen Leute besitzen, große Parade." Wann „wird das Suchen nach der Natur aufhören, hinter der man noch jetzt mit großem und lobenswürdigem Eifer jagt, und es sich nicht verdrießen läßt, Küche, Keller, Boden, Wohn- und Visitenstube zu durchforschen, auch das menschliche Herz in seinen innersten Schlupfwinkeln zu belauern, wie sie alle selber von sich rühmen. Die kolossale Natur steht hinter ihnen und schaut ihnen mit einer Miene zu, von der man nicht sagen kann, ob sie Bedauern oder Spott ausdrückt. Aber sie glauben eben nicht daran, daß die Natur groß sein könne, und denken sie endlich noch gar, wenn sie nur brav in ihrer Bildung und im Zeitalter fortschreiten, aus den Mauselöchern heraus zu fangen[2])."

Es ist die Gefahr der Abstumpfung, wovor die Romantiker warnen wollen; gegen die tötende Gewalt der Alltäglichkeit und einer konventionellen Lebensauffassung, wo die Natur als etwas ziemlich Unzartes, indessen Unvermeidliches angesehen wird, beginnen sie ihren Feldzug. Sie wollen, daß die Natur — in jedem Sinne des Wortes — für den Menschen eine unversiegbare und unverlierbare Quelle heiligen Besitzes und tiefer Freude werde. Deshalb ist der „Bergmann" vor allen anderen so fähig, die Natur recht zu begreifen, denn „sein einsames Geschäft sondert ihn vom Tage und dem Umgange mit Menschen einen großen Teil seines

---

[1]) Nov. II 3. [2]) Kritische Schriften I 180; vgl. 153 f. Wenn die Mutter (die Natur) im Märchen des Ofterdingen das Hausgerät zum Verdruß des Schreibers (des Philisters) hinausträgt, so ist derselbe Gedanke dadurch symbolisiert.

Lebens ab". Dadurch bleibt ihm die Natur immer neu. „Er gewöhnt sich nicht zu stumpfer Gleichgiltigkeit" gegen sie, und „mit inniglichem Danke steigt er jeden Tag mit verjüngter Lebensfreude aus den dunkeln Grüften seines Berufes." Er weiß, daß das, was da vor ihm liegt, keine alltägliche, triviale Erscheinung ist, daß überirdische Kräfte und unerkannte Mächte sich in dieser leuchtenden Pracht der Aussicht vor ihm verketten und offenbaren. „Er kennt die Reize des Lichts und der Ruhe, die Wohltätigkeit der freien Luft und Aussicht um ihn her; nur ihm schmeckt Trank und Speise recht erquicklich und andächtig wie der Leib des Herrn... Er gewöhnt sich nicht zu einer stumpfen Gleichgültigkeit gegen diese überirdischen, tiefsinnigen Dinge, und behält die kindliche Stimmung, in der ihm alles mit seinem eigentümlichen Geiste und in seiner ursprünglichen, bunten Wunderbarkeit erscheint[1])." Was aber tun wir anderen? Wir sammeln und katalogisieren auf der Natur herum, als hätten wir es mit einer ganz fremden Erscheinung zu tun. „Gerade diese Fremdheit ist mir fremd" [2]), klagt Novalis, und er läßt die in Sammlungen geordneten Naturdinge klagen: „O, daß der Mensch die innre Musik der Natur verstände und einen Sinn für äußere Harmonie hätte. Aber er weiß ja kaum, daß wir zusammengehören und keins ohne das andere bestehen kann. Er kann nichts liegen lassen, tyrannisch trennt er uns und greift in lauter Dissonanzen herum. Wie glücklich könnte er sein, wenn er mit uns freundlich umginge und auch in unsern großen Bund träte [3])."

Fichte hatte die Körperwelt aus dem unbewußten ethischen Trieb des Ur-Ich erklärt. Die Körperwelt war für ihn das, was der Geist sich zu überwinden vorsetzt. Die Romantiker

[1]) Nov. I 68. [2]) ib. 213. [3]) ib. 229.

erklären das Zustandekommen einer Körperwelt für ein Geheimnis göttlicher Liebe. Sie ist deshalb nicht etwas, was überwunden, sondern etwas, was genossen werden will.

Die Romantiker sind Genußfreudige und Lebensbejaher und wollen es sein: „Ja, ich glaube fast," sagt Fr. Schlegel, „daß weise Selbstbeschränkung und stille Bescheidenheit des Geistes dem Menschen nicht notwendiger ist, als die innigste, ganz rastlose, beinah gefräßige Teilnahme an allem Leben und ein gewisses Gefühl von der Heiligkeit verschwenderischer Fülle [1])." „Der Lebensgenuß stand wie ein klingender Baum voll goldener Früchte vor ihm", heißt es im Ofterdingen. „Er verstand den Wein und die Speisen. Sie schmeckten ihm überaus köstlich. Ein himmlisches Oel würzte sie ihm, und aus dem Becher funkelte die Herrlichkeit des irdischen Lebens [2])." Und was macht den König zu einen Bevorzugten unter den Menschen? Nach Novalis ist es nicht die Krone und das Reich, sondern die Fülle des Besitzes, die Möglichkeit, an allem irdischen Leben teilnehmen zu können, sich alle irdischen Güter verschaffen zu können. Das ist romantische Ansicht, der man „Mangel an Wirklichkeitssinn" doch wirklich kaum vorwerfen kann. „Es ist nicht die Krone und das Reich, was einen König macht. Es ist jenes volle, überfließende Gefühl der Glückseligkeit, der Sättigung mit irdischen Gütern, jenes Gefühl der überschwenglichen Genüge [3])."

Aber deshalb soll der physische Genuß doch nicht als die einzig wahre Naturerkenntnis, oder gar als das einzig gegebene Verhältnis zwischen Natur und Mensch gefeiert werden. Die Natur ist ein Kunstwerk und muß deshalb zunächst als solches gewürdigt werden. Viel höher und tiefer als der physische Naturgenuß ist deshalb der geistig-künstlerische.

[1]) Minor II 325. [2]) Nov. I 101. [3]) ib. 41.

So verläßt im Ofterdingen der Jüngling, dessen ahnender Geist „das Geheimnis der Natur und die Entstehung ihrer Körper so anzog“ und „dessen tiefem Gemüt die Natur bereitwillig ihre Geheimnisse anvertraute“, seinen Vater oft, „um im Walde nach Schmetterlingen, Käfern und Pflanzen umherzugehen, und die Eingebungen des stillen Naturgeistes durch den Einfluß seiner mannigfaltigen, äußeren Lieblichkeiten zu vernehmen“[1]). Also nicht der Genießende, sondern der tiefsinnig Schauende wird in das innere Wesen der Natur eindringen. Freilich ist diese andächtige Naturbetrachtung nur wenigen gegeben: „Wenige bleiben bei dieser herrlichen Umgebung ruhig stehen und suchen sie nur selbst in ihrer Fülle und ihrer Verkettung zu erfassen, vergessen über der Vereinzelung den blitzenden Faden nicht, der reihenweise die Glieder knüpft und den heiligen Kronleuchter bildet, und finden sich beseligt in der Beschauung dieses lebendigen, über nächtlichen Tiefen schwebenden Schmuckes. So entstehn mannigfache Naturbetrachtungen, und wenn an einem Ende die Naturempfindung ein lustiger Einfall, eine Mahlzeit wird, so sieht man sie dort, zur andächtigsten Religion verwandelt, einem ganzen Leben Richtung, Haltung und Bedeutung geben. Schon unter den kindlichen Völkern gabs solche ernste Gemüter, denen die Natur das Antlitz einer Gottheit war, indessen andre fröhliche Herzen sich nur auf ihr zu Tische baten; die Luft war ihnen ein erquickender Trank, die Gestirne Lichter zum nächtlichen Tanz, und Pflanzen und Tiere nur köstliche Speisen, und so kam ihnen die Natur nicht wie ein stiller, wundervoller Tempel, sondern wie eine lustige Küche und Speisekammer vor[2]).“

Und ebensowenig oder noch weniger als der bloß Ge-

---

[1]) Nov. I 32 und 34. [2]) ib. 217.

nießende wird der einseitige Forscher der Natur ihren Schleier entreißen: „Keiner irrt weiter ab vom Ziele, als wer sich selbst einbildet, er kenne schon das seltsame Reich und wisse mit wenig Worten seine Verfassung zu ergründen und überall den rechten Weg zu finden[1].“ Denn „man kann nicht sagen, daß es eine Natur gebe, ohne etwas Überschwengliches zu sagen“[2]. Der bloße Forscher wird, gerade seiner einseitigen Haltung wegen, niemals ins Innere der Natur dringen können, denn das Verständnis der Natur fordert einen ganzen Menschen: Wie wollte jemand, der sich selbst nur einseitig entwickelt hat, in dem sich das Menschliche nicht voll entfaltet hat, eine Natur verstehen, die selbst ein Makroanthropos, ein lebendiger, erblühender, höherer Organismus ist? „Nicht weise scheint es, eine Menschenwelt“ (d. h. eine dem Menschen ähnliche organische Welt) „ohne volle aufgeblühte Menschheit begreifen zu wollen!“ Wer die Natur verstehen will, bei dem darf „kein Sinn schlummern, und wenn auch nicht alle gleich wach sind, so müssen sie doch alle angeregt und nicht unterdrückt und erschlafft sein“. „Langer, unablässiger Umgang, freie und künstliche Betrachtung, Aufmerksamkeit auf leise Winke und Züge, ein inneres Dichterleben, geübte Sinne, ein einfaches und gottesfürchtiges Gemüt, das sind die wesentlichen Erfordernisse eines echten Naturfreundes, ohne welche keinem sein Wunsch gedeihen wird[3].“

Fühlt die Harmonie des Universums mit all euren Sinnen und Kräften, dann werden euch die Gesetze dieser Harmonie unter einem höheren Gesichtspunkt erscheinen! das ist für die Romantiker der Anfang der Naturweisheit und des Naturverständnisses: „Willst du ins Innere der Physik eindringen, so laß dich einweihen in die Mysterien

---

1) Nov. I 219. 2) ib. 216. 3) ib. 219.

der Poesie" heißt dies bei Fr. Schlegel[1]). Für ihn war es deshalb ein sehr „günstiges Zeichen", daß man anfing, die tiefe Verwandtschaft von Ästhetik und Physik d. h. die Identität von poetischem und natürlichem Leben zu ahnen, daß man wissenschaftlich anfing, Natur und Poesie gemeinsam zu erkennen; „daß ein Physiker — der tiefsinnige Baader — aus der Mitte der Physik sich erhoben hat, die Poesie zu ahnden, die Elemente als organische Individuen zu verehren und auf das Göttliche im Zentrum der Materie zu deuten"[2]). Denn die Schönheit und die Poesie sind ja ein ebenso „transzendentales Faktum" als das Gesetzmäßige in der Natur. Ja, für den Romantiker ist das Naturgesetz — sie nennen es „das Mathematische" in der Natur — nur eine Spezialäußerung der ästhetischen Urkraft — ungefähr das, was der Takt in der Musik, der Rhythmus in der Poesie ist. Der Satz: „Das Leben der Götter ist Mathematik", gehört hierher. Deshalb haben nach Novalis „nur die Dichter es gefühlt, was die Natur den Menschen sein kann ... Alles finden sie in der Natur. Ihnen allein bleibt die Seele derselben nicht fremd, und sie suchen in ihrem Umgang alle Seligkeiten der goldnen Zeit nicht umsonst ... und, wenn auch im einzelnen ein bewußtloser, nichts bedeutender Mechanismus allein zu herrschen scheint, so sieht doch das tiefer blickende Auge eine wunderbare Sympathie mit dem menschlichen Herzen im Zusammentreffen und in der Folge der einzelnen Zufälligkeiten[3])." „Wenn man echte Gedichte liest und hört, so fühlt man einen innern Verstand der Natur" (i. e. Verständnis der Natur) „sich bewegen und schwebt wie der himmlische Leib desselben in ihr und über ihr zugleich. Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie

[1]) Ideen 99. [2]) ib. 97. [3]) Nov. I 234.

ein Volk gezeigt. Was jene im ganzen sammelten und in großen, geordneten Massen aufstellten, haben diese für menschliche Herzen zur täglichen Nahrung und Notdurft verarbeitet und jene unermeßliche Natur zu mannigfaltigen, kleinen, gefälligen Naturen zersplittert und gebildet. Wenn diese mehr das Flüssige und Flüchtige mit leichtem Sinn verfolgten, suchten jene mit scharfen Messerschnitten den innern Bau und die Verhältnisse der Glieder zu erforschen [1]). Unter ihren Händen starb die freundliche Natur und ließ nur tote, zuckende Reste zurück; dagegen sie vom Dichter, wie durch geistvollen Wein, noch mehr beseelt, die göttlichsten und muntersten Einfälle hören ließ ... Wer also ihr Gemüt recht kennen will, muß sie in der Gesellschaft der Dichter suchen, dort ist sie offen und ergießt ihr wundersames Herz. Wer sie aber nicht aus Herzensgrund liebt, und dies oder jenes nur an ihr bewundert und zu erfahren strebt, muß ihre Krankenstube, ihr Beinhaus fleißig besuchen [2])."

Doch ob Genießender, ob Dichter oder Forscher, das letzte Geheimnis der Natur ist ihnen allen verborgen. Dieses letzte Geheimnis — das Geheimnis der Liebe — ist nur den Liebenden offenbart. Sie allein erhalten die unmittelbare Offenbarung der Weltkraft fühlbar in sich. Sie fühlen in sich und an sich, was die Natur im innersten belebt:

---

[1]) Vgl. Faust: „Dann hat er die Teile in seiner Hand, fehlt, leider! nur das geistige Band." [2]) Nov. I 215 f. Derselbe Gedanke wird durch Bilder im Märchen des Ofterdingen ausgedrückt. Was die Poesie schreibt, bleibt nach der Prüfung durch die Weisheit glänzend bestehen, was der Schreiber schreibt (der einseitige Gelehrte), bleibt nur zum kleinsten Teil bestehen. Der Poesie werden die Tropfen aus der Schale der Weisheit zu Bildern, d. h. zu Weltbildern, zu Anschauungen; dem Schreiber zu Zahlen und geometrischen Figuren, die er verwendet, um seine persönliche Eitelkeit zu befriedigen: Er hängt sie sich „zum Zierat um den mageren Hals."

„Wer die Natur nicht durch die Liebe kennen lernt, der wird sie nie kennen lernen," sagt Fr. Schlegel. Und Novalis:

„Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen,
Wenn die, so singen oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen ...
Dann fliegt vor Einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort."

Und damit sind wir auch, was die romantische Naturempfindung anbetrifft, bei dem Zentralsatz angelangt.

„Es ist eine schöne Sage der ältesten Dichtung, daß Liebe die Welt aus dem Chaos gezogen und mit Banden des Verlangens und der Sehnsucht die Geschöpfe wechselseitig aneinander geknüpft habe: Daß mit diesen zarten Banden sie alles in Ordnung erhalte und zu dem Einen leite, der die Quelle alles Lichts ist, wie aller Liebe." So schrieb Herder in seinem Nachtrage zu dem Briefe von Hemsterhuis: „Über das Verlangen"[1]).

Für die Romantiker wird diese alte Sage, die in der christlichen Lehre schon zur Religion geworden war, zu einem philosophischen Glaubenssatz.

Newton hatte die Anziehungskraft, Hemsterhuis den Reiz, Ritter den Galvanismus, Schiller schon „den Wirbel, der das Herz zum Herzen mächtig reißt", als die alles zusammenhaltende Weltkraft erklärt. Für die Romantiker ist es die göttliche, menschliche, natürliche Liebe, die das Leben des großen Weltorganismus des Makroanthropos erhält und trägt und so das höchste Lebenselement bedeutet: Die Liebe ist für sie das letzte Faktum. Sie ist ein offenbares Geheimnis, sie ist das höchste Lebensmoment jedes Organismus. — Es gibt nur eine Liebe: Die Liebe der

[1]) Hemsterhuis, Schriften I 111.

Gottheit, die sich in verschiedenen Formen in all ihren Schöpfungen offenbart. Alle Liebe ist deshalb göttlich und natürlich: „Die Liebe ist ... die höchste Naturpoesie[1])!“

Das ist romantische Grundanschauung: „Ueber die ganze trockne Welt ist dieser grüne, geheimnisvolle Teppich der Liebe gezogen. Mit jedem Frühjahr wird er erneuert, und seine seltsame Schrift ist nur dem Geliebten lesbar, wie der Blumenstrauß des Orients; ewig wird er lesen und sich nicht satt lesen, und täglich neue Bedeutungen, neue, entzückende Offenbarungen der liebenden Natur gewahr werden[2]).“ Da erst durch die Liebe das höchste Lebensgefühl gegeben wird, so muß selbst dem geborenen Dichter erst die Liebe die Lippen zum Gesange lösen. Erst in Mathilde, seiner Geliebten, erkennt Heinrich von Ofterdingen das wahre Gesicht der Poesie, welches er in der blauen Blume nur von ferne erblickte.

Doch braucht die ursprüngliche Liebe nicht nur als Liebe zur Geliebten zu erscheinen. „Sie erscheint in mannigfachen Hüllen und Gestalten, als Zutrauen, als Demut, als Andacht, als Heiterkeit, als Treue und als Scham, als Dankbarkeit; am meisten aber als Sehnsucht und als stille Wehmut[3]).“ „Die Liebe wird in tausendfachen Gestalten der leitende Geist der glücklichen Gesellschaften“, heißt es im Ofterdingen. Kurz und gut, jedes Gefühl, was uns mit der Welt verbindet, ist eine Form der Liebe. Auch „Freude, Lust, Entzücken sind nur Glieder“, die durch die Liebe „zu höherem Leben verknüpft“ werden[4]). Immer aber steht die Liebe der Liebenden obenan. Sie ist die stärkste und klarste Offenbarung der „heiligen Lebensfülle“ und Lebenskraft „der bildenden Natur“. Sie ist die unmittelbarste Offenbarung der Gottheit. In ihrer Tiefe ruht das Ge-

---

[1]) Nov. I 121. [2]) ib. 173 f. [3]) Ideen 104. [4]) Nov. I 111.

heimnis der Verkörperung, des natürlichen organischen Lebens, wie ihr Dasein nur als ein Geheimnis des göttlichen Individuums begriffen werden kann. Die Liebe als eins mit der Poesie ist „eine unbegriffene Wahrheit". Sie ist die höchste Wahrheit, weil unmittelbar fühlbar, aber sie ist zugleich das letzte und höchste Geheimnis. Es ist Weisheit, dies zu erkennen und vor diesem letzten Geheimnis, aus dem wir das Leben in unbegreiflicher Fülle entstehen sehen, anbetend Halt zu machen. „Wer kennt die Welt?" fragt die Sphinx im Märchen. Antwort der Poesie: Wer sich selbst kennt. — „Was ist das ewige Geheimnis?" — Die Liebe. — „Bei wem ruht es?" Bei Sophieen (d. h. bei der Weisheit und der Geliebten) — und die Sphinx stürzt in den Abgrund[1]).

Sicher hat hierbei „Faust" tief auf die Romantiker eingewirkt; wie man überhaupt oft versucht ist, von der Romantik zu sagen: Goethe, der Mensch, wird zur Weltanschauung; Goethe, der Dichter, zur Ästhetik:

„Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst? ...
Schau ich nicht Aug in Auge dir,
Und drängt nicht alles
Nach Haupt und Herzen dir,
Und webt in ewigem Geheimnis
Unsichtbar sichtbar neben dir?
Erfüll davon dein Herz, so groß es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn es dann wie du willst,
Nenns Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch
Umnebelnd Himmelsglut."

[1]) Nov. I 147.

Dasselbe meinen die Romantiker, wenn sie ausführen, daß die Liebe, ob menschlich oder natürlich, immer eine göttliche Urkraft ist.

„Gern verweil ich noch im Tale
Lächelnd in der tiefen Nacht,
Denn der Liebe volle Schale
Wird mir täglich dargebracht.
Ihre heilgen Tropfen heben
Meine Seele hoch empor,
Und ich steh in diesem Leben
Trunken an des Himmels Tor [1]).“

In seiner Liebe zur Geliebten, in dieser unerklärlichen und doch allmächtigen Lebenskraft, die ihn zur Geliebten zieht, erlebt der Romantiker gewissermaßen nur einen Spezialfall der alles belebenden Gottheit, des Urfeuers. So geht auch hier wieder Göttliches, Menschliches und Natürliches ineinander auf. Es gibt nur eine Liebe, wie es nur eine Wirklichkeit gab. In jeder Form ist diese Liebe eine unmittelbare Offenbarung des göttlichen Welträtsels. Wer wirklich liebt, findet und fühlt die Ewigkeit der Gottheit, das Geheimnis des organischen Lebens und die Kraft der Natur durch die Geliebte. „Die Erhöhung der Geliebten zur Gottheit ist Religion,“ sagt Novalis. „So wahr die Liebe die Gegenwart Gottes bei uns ist“, schwört Heinrich von Ofterdingen seiner Mathilde. Und Fr. Schlegel „könnte nicht lieben, ohne anzubeten“; „ich weiß nicht,“ sagt er, „ob ich das Universum von ganzer Seele anbeten könnte, wenn ich nie ein Weib geliebt hätte“ [2]). Aber das Bezeichnendste für diese Natur- und Welt- und Gotteserkenntnis durch die Liebe ist doch das Liebesgespräch zwischen Heinrich von Ofterdingen und Mathilde.

[1]) Nov. I 79. [2]) Minor II 324.

„Liebe Mathilde," sagte Heinrich nach einem langen Kusse, „es ist mir wie ein Traum, daß du mein bist; aber noch wunderbarer ist mir es, daß du es nicht immer gewesen bist." — „Mich dünkt," sagte Mathilde, „ich kennte dich seit undenklichen Zeiten. — Kannst du mich denn lieben?" ... „Meine Mathilde, erst jetzt fühle ich, was es heißt, unsterblich zu sein ... Du bist der Himmel, der mich trägt und erhält ... Auch der Tod wird uns nicht trennen ... — Ich begreife nichts von der Ewigkeit, aber ich dächte, das müßte die Ewigkeit sein, was ich empfinde, wenn ich an dich denke ... — Ja, Mathilde, wir sind ewig, weil wir uns lieben." — „Du glaubst nicht, Lieber, wie inbrünstig ich heute früh, wie wir nach Hause kamen, vor dem Bilde der himmlischen Mutter niederkniete, wie unsäglich ich zu ihr gebetet habe." — „O, Geliebte, der Himmel hat dich mir zur Verehrung gegeben. Ich bete dich an. Du bist die Heilige, die meine Wünsche zu Gott bringt, durch die er sich mir offenbart, durch die er mir die Fülle seiner Liebe kund tut. Was ist die Religion, als ein unendliches Einverständnis, eine ewige Vereinigung liebender Herzen? Wo Zwei versammelt sind, ist er ja unter ihnen ... Du bist die göttliche Herrlichkeit, das ewige Leben in der lieblichsten Hülle. Ich begreife das nicht, was man von der Vergänglichkeit der Reize sagt ... Was mich so unzertrennlich zu dir zieht, was ein ewiges Verlangen in mir geweckt hat, das ist nicht aus dieser Zeit. Könntest du nur sehen, wie du mir erscheinst, welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegen leuchtet, du würdest kein Alter fürchten. Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes. Die irdischen Kräfte ringen und quellen, um es fest zu halten, aber die Natur ist noch

unreif; das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekannten, heiligen Welt. — Ja, Mathilde, die höhere Welt ist uns näher, als wir gewöhnlich denken. Schon hier leben wir in ihr, und wir erblicken sie auf das Innigste mit der irdischen Natur verwebt... Deine Liebe wird mich in die Heiligtümer des Lebens, in das Allerheiligste des Gemüts führen; du wirst mich zu den höchsten Anschauungen begeistern. Wer weiß, ob unsre Liebe nicht dereinst noch zu Flammenfittichen wird, die uns aufheben, und uns in unsre himmlische Heimat tragen, ehe das Alter und der Tod uns erreichen. Ist es nicht schon ein Wunder, daß du mein bist, daß ich dich in meinen Armen halte, daß du mich liebst und ewig mein sein willst. — Auch mir ist jetzt Alles glaublich und ich fühle ja so deutlich eine stille Flamme in mir lodern; wer weiß, ob sie uns nicht verklärt und die irdischen Bande allmählich auflöst... Nur die grenzenloseste Hingabe kann meiner Liebe genügen. In ihr besteht sie ja. Sie ist ja ein geheimnisvolles Zusammenfließen unsers geheimsten und eigentümlichsten Daseins. — Ach, schwöre es mir noch einmal, daß du ewig mein bist; die Liebe ist eine endlose Wiederholung." — „Ja, ich schwöre, ewig dein zu sein, bei der unsichtbaren Gegenwart meiner guten Mutter." — „Ich schwöre, ewig dein zu sein, Mathilde, so wahr die Liebe die Gegenwart Gottes bei uns ist[1])."

So singt der ganze Ofterdingen das Hohe Lied von der göttlich-menschlich-natürlichen Liebe. Maria immaculata aber, das Symbol des Ewigweiblichen im „Faust" wird für die Romantiker das lieblichste Symbol dieser alle Wesen göttlich adelnden und verklärenden Liebe.

---

1) Nov. I 121 ff.

„Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria lieblich ausgedrückt.“

So wollen die Romantiker sich und ihr Leben vor Trivialisierung bewahren, indem sie sich geistig und leiblich mit dem All-Leben verbinden; indem sie sich in ihrer Natürlichkeit durch die Liebe heiligen.

Die Romantik ist eine der stärksten Lebensbejahungen, die nur denkbar ist; denn aus einem liebenden Mittelpunkte heraus schöpfen sie Liebe und Verständnis und Anteilnahme an allem Lebendigen, Sichtbaren und Klaren; zugleich aber tiefe Achtung vor dem Unergründeten, Geheimnisvollen, Gefühlsmäßigen. Ihr Zorn aber trifft alles, was diese heilige Natürlichkeit der einen großen Wirklichkeit zum Laster macht. Auf der einen Seite die liebeleere Ehe, auf der anderen die bloße Sinnlichkeit[1]), die Fr. Schlegel als „Tierdienst“ im Gegensatz zum „Gottesdienst“ der Liebe bezeichnet: „Freilich, wenn man Seele und Leib für ursprünglich und ewig verschieden hält, und denn doch jene Sympatie und ihre sinnliche Aeußerung ... vergöttert; das ist nur ein Tierdienst in feinerer Gestalt. Aber wer heißt auch so töricht unterscheiden und die ewige Harmonie des Universums kindisch zerreißen und zerspalten wollen[2])?“ Oder wie Tieck im „Phantasus“ „Friedrich“ reden läßt: „Vorzüglich sind es die Leidenschaften, die so oft im Menschen das zerstören, was vorher als sein eigentümlichstes Wesen erscheinen konnte. Ich habe Wüstlinge gekannt, wahre Gottesleugner der Liebe und freche Verhöhner alles Heiligen, die lange mit der stolzesten Ueberzeugung ihr verächtliches Leben führten, und endlich, schon an der Grenze des Alters, von einer

---

[1]) Athen.-Fragm. 34; Gschwind: Die ethischen Neuerungen der Früh-Romantik, Bern 1903. [2]) Minor II 322.

höheren Leidenschaft, sogar zu unwürdigen Wesen wunderbar genug ergriffen wurden, sodaß sie fromm, demütig und gläubig wurden, ihre verlorene Jugend beklagten, und endlich noch einigen Schimmer der Liebe kennen lernten, deren Himmelsglanz sie in besseren Tagen verspottet hatten[1]."

Daß diese Lehre ihre gefährlichen Seiten hatte, daß katholisierender Mariendienst und, was schlimmer war, die religiöse Erotik eines Werner aus ihr emporwucherten, wollen wir den Frühromantikern doch nicht allzusehr zur Last legen. Daß sie Katholiken wurden, beweist schließlich, wie ernst es ihnen mit der Verehrung des Geheimnisses der Mütterlichkeit und Liebe war. Daß ein Werner auf einen Novalis folgte, beweist aber nur, wie gefährlich es ist, wenn Lehren, welche eine Aufhebung von Traditionen und Konventionen bedeuten, in die Köpfe von Menschen geraten, die nur durch die engste Anlehnung an Tradition und Konvention Halt und Rückgrat für die eigene innere Schwäche und Ohnmacht bekommen können.

---

[1]) Tiecks Schriften IV 65.

Die Menschheit

Ist das Universum ein lebendiges Kunstwerk der Gottheit, eine Verkörperung des göttlichen Schöpfergeistes, so lebt in der Menschheit ein Teil dieses schaffenden, göttlichen Geistes selbst in Freiheit und Selbständigkeit. Die Menschheit hat über alle Natur hinaus Fähigkeit und Kraft zu versuchen, das Wunderwerk des Universums als Einheit zu verstehen. Sie kann es liebend umfassen[1]) und tätig besitzen. Sie hat, wie die Gottheit, einen freien, unendlichen Geist und kann, wie die Gottheit, diesen Geist in selbständigen Werken und Gedanken verkörpern: „Aber der Mensch ist mehr als die Blüte der Erde; er ist vernünftig, und die Vernunft ist frei und selbst nichts anders als ein ewiges Selbstbestimmen ins Unendliche“ [2]).

Im Universum herrscht gewissermaßen die Allbeseelung als Gesetz. Das Verhältnis der Gottheit zum Universum ist dasselbe, in welchem nach Goethe und Herder das Kunstwerk zum Geiste des Künstlers steht: Die Gottheit als Mittelpunkt bedingt die durchgöttlichte Welt in allen ihren Erscheinungen. Schelling hatte in dieser Welt das allmähliche Erwachen der Menschheit zum Selbstbewußtsein als den wichtigen Augenblick gefeiert, in welchem die bis zu diesem Punkte unbewußt treibende Weltseele sich und ihre eigene Göttlichkeit und Unendlichkeit einzusehen be-

[1]) Minor II 324, 25. [2]) Ideen 131.

ginnt, und von wo aus sie nun zur Freiheit des All-Bewußtseins, der absoluten Vernunft, in Ewigkeit fortschreitet. Anders Schlegel: Erstens ist ihm nicht das Selbstbewußtsein, sondern wie bei Fichte die Unendlichkeit und das „Selbstbestimmen" des Geistes das ausschlaggebende Moment. Zweitens kann und will er den menschlichen Geist keineswegs aus der Erde einfach emporkeimen und -blühen lassen. Drittens kann er keineswegs annehmen, daß der Geist nur als menschlicher Geist, nur von dem geistigen Leben der Menschheit getragen, zu seiner Erfüllung gelangt. Die Gottheit ist „ewig, sich selbst gleich und unveränderlich" [1]), ein „Faktum" eine Ursache, die wir an ihren Offenbarungen und Wirkungen (allerdings nur teilweise) erkennen. Eine von diesen Offenbarungen ist die in Schönheit leuchtende, liebeglühende Natur, eine andere höhere Offenbarung ist die Menschheit, soweit sie „Geist" hat; aber weder die Natur, noch die Menschheit, noch beide sind Gott schlechtweg. „Gott erblicken wir nicht, aber überall erblicken wir Göttliches; zunächst und am eigentlichsten jedoch in der Mitte eines sinnvollen Menschen, in der Tiefe eines lebendigen Menschenwerks. Die Natur, das Universum kannst du unmittelbar fühlen, unmittelbar denken; nicht also die Gottheit. Nur der Mensch unter Menschen kann göttlich dichten und denken und mit Religion leben [2])." Diese Geistigkeit der Menschheit ist also unmittelbarer göttlich als die an endliche Körperlichkeit gebundene Natur. Aber sie ist nicht Gott. Sie ist nicht das Zentrum selbst, sie ist nur „ein Teil", „ein Funke", ein Brennpunkt des göttlichen Mittelpunktes. „Ja, wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Tätig-

---

[1]) Ideen 50. [2]) ib. 44.

keit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind — die Erde. Die Musik des unendlichen Spielwerks zu vernehmen, die Schönheit des Gedichts zu verstehen, sind wir fähig, weil auch ein Teil des Dichters, ein Funke seines schaffenden Geistes in uns lebt und tief unter der Asche der selbstgemachten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühen niemals aufhört[1]."

Als Teil und Funke der Gottheit wird der menschliche Geist alle Merkmale des göttlichen Geistes in sich tragen: Die unendliche Fülle, die Urschönheit, die organische Individualität und Unendlichkeit; dann aber vor allem andern die Möglichkeit der Selbstbeschränkung d. h. Verkörperung.

Die Liebe war eine Tatsache, in der sich die Gottheit in der Natur und Menschheit unmittelbar als eine fühlende, liebende Allkraft offenbarte. Der selbständige Geist ist ein Teil der schöpferischen Weltkraft selbst, in der sich die Gottheit nur der Menschheit mitteilt. Der Geist ist nur menschlich und göttlich. Er ist eine ursprüngliche, freie, göttliche, d. h. unendliche und unerschöpflich vielseitige, organische Kraft. „Denke dir ein Endliches ins Unendliche gebildet, so denkst du einen Menschen[2]." „Es gibt nur Einen Sinn, und in dem Einen liegen alle; der geistigste ist der ursprüngliche, die andern sind abgeleitet[3]." „Euer Leben bildet nur menschlich, so habt ihr genug getan: aber die Höhe der Kunst und die Tiefe der Wissenschaft werdet ihr nie erreichen ohne ein Göttliches[4]." In der Liebe wird uns Gott als Weltkraft fühlbar, im Geiste erforschbar. In der Liebe zieht uns Gott zu sich, im Geiste streben wir zu ihm hin. In der Liebe fühlen wir, daß wir ein Teil der Gottheit sind, der einen großen Wirklichkeit und All-

[1]) Minor II 339, 10. [2]) Ideen 98. [3]) ib. 79. [4]) ib. 68.

Einheit; im Geiste **erkennen** wir uns als Teil des großen Welträtsels. Die Liebe führt uns in die bodenlose Tiefe der Gottesversenkung, des religiösen Enthusiasmus, des beglückten Verstummens vor dem Geheimnis — in den Mystizismus; der Geist führt uns in die Klarheit der immer tieferen Gotteserkenntnis, auf die Höhen, von denen man Umschau hält, zur Poesie, Wissenschaft und Kunst, in die Region des ebenso religiösen **Strebens nach Lösung** des Welträtsels. „Und wenn der unerfüllte Trieb (des Geistes) in die unermeßliche Höhe will, so versinkt die glückliche Liebe gern in die endlose Tiefe“ [1]), sagt Novalis.

Der Mensch hat also gewissermaßen eine Zwischenstellung in der Einen, großen Wirklichkeit; er steht zwischen der Natur, die Gott nur empfindet, und der freien, unendlichen, sich ewig darstellenden und verwandelnden Gottheit selbst, indem er sie denkt und nach ihr strebt, und indem er sich, wie sie es tut, in eigenen Werken verkörpert. Deshalb hat er es „am höchsten gebracht, **wenn** er ... empfinden und denken zugleich kann. Dadurch gewinnen beide Wahrnehmungen: Die Außenwelt wird durchsichtig, und die Innenwelt mannigfaltig und bedeutungsvoll, und so befindet sich der Mensch in einem innig-lebendigen Zustande zwischen zwei Welten in der vollkommensten Freiheit und dem freudigsten Machtgefühl [2]).“

Daß dieser unendliche menschlich-göttliche Geist eine **organische** Kraft sein muß, ist nach dem damaligen Standpunkt der Wissenschaft und Philosophie von vornherein klar.

Die Menschheit als geistiges Ganzes ist ein großes Individuum, ein lebendiger wachsender Organismus, der einen göttlichen Keim frei zu entfalten bestimmt ist: „Die Symmetrie und Organisation der Geschichte lehrt uns, daß die

[1]) Nov. I 241. [2]) ib. 231.

Menschheit, solange sie war und wurde, wirklich schon ein Individuum, eine Person, war und wurde. In dieser großen Person der Menschheit ist Gott Mensch geworden [1])."

Hierin liegt eine Verschmelzung und Weiterbildung des Fichteschen und Schellingschen Standpunktes durch die Lehre vom Zentrum. Die Freiheit und Unendlichkeit des Geistes war von Fichte, seine organische Natur von Schelling betont. Fr. Schlegel verschmilzt dies so, daß er die freie, organische Entfaltung für die eigentliche Bestimmung und das Wesen der geistigen Menschheit erklärt [2]). Der Begriff der Unendlichkeit und absoluten Freiheit wird also durch den des Organismus beschränkt; und dieser erfährt eine nochmalige Beschränkung durch die Betrachtung, daß der göttliche, organische Keim des Geistes der Menschheit angeboren wird; — daß also die Menschheit zu einer bestimmten Form der Entfaltung vorausbestimmt ist. Alle menschliche Freiheit ist also nur die Freiheit individueller Entfaltung: das Höchste und Freieste, was wir tun können, ist, das Individuelle, Ursprüngliche, Unendliche, den geistigen Teil der Gottheit in uns, nach unserer inneren Bestimmung frei zu entfalten. Denn: „Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat? Was ich verstehn soll, muß sich in mir organisch entwickeln; und was ich zu lernen scheine,

---

[1]) Ideen 24. [2]) Deshalb gebraucht Fr. Schlegel das Wort „Menschheit", dem älteren Gebrauch desselben folgend (s. Grimms Wörterbuch 6, 208), nicht so oft für die Gesamtheit der Menschen, als für das, was die Menschheit vor der Natur voraus hat — ihre Geistigkeit. Schon Herder hatte die Menschheit als Individuum gefaßt; ihr Recht war „Humanität". Das, was Fr. Schlegel als Menschheit bezeichnet, steht diesem Begriff der Humanität recht nahe. Z. B.: „Nur durch die Bildung wird der Mensch, der es ganz ist (d. h. der ganz gebildet ist), überall menschlich und von Menschheit durchdrungen." Ideen 65, vgl. 57; Minor II 320, 43.

ist nur Nahrung, Incitament des Organismus[1])." „Im Ich bildet sich alles organisch[2])." Diesen geistigen, angeborenen Keim der Menschheit bezeichnen die Romantiker seinem Wesen entsprechend, als „Trieb", Triebkraft, der Menschheit[3]).

Es hat aber jeder Trieb einen bestimmten Zweck. Und dieser höchste, geistige Trieb, der auf absolute Entfaltung zielt, sollte keinen Zweck haben? Es ist für die Romantiker undenkbar.

Die Menschheit treibt es in all ihrem Sehnen und Streben nach einem Zentralpunkt absoluten Wissens: „Das Phänomen aller Phänomene" ist die Tatsache, „daß die Menschheit aus allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden"[4]), d. h. den Punkt, wo alles göttliche, natürliche und menschliche Sein und Leben zu einer großen Harmonie zusammenklingt, wo Natur und Menschheit und Gottheit als Einheit erkannt und nicht nur geahnt werden, wo die Menschheit wie die Gottheit selbst, vermöge ihres göttlich-unendlichen Geistes, das All in sich und durch sich begreift — und dieses Streben sollte blind und sinnlos sein? Der Romantiker kann das nie zugeben, denn er erblickt nirgends Sinnloses, überall nur organisches Leben und organisches Entfalten; nur Keime, die Offenbarungen des Ersten und Letzten werden, Entfaltungen, die immer deutlicher das Wesen des absoluten Mittelpunktes, des All-Einen, des ursprünglichen, unendlichen Geistes kund tun. Im Ganzen, in der All-Einheit selbst, kann von einer Entwicklung natürlich nicht die Rede sein[5]). Im geistigen Leben der Mensch-

---

[1]) Nov. II 5. [2]) Athen.-Fragm. 338. [3]) Fr. Schlegel tut dies schon 1793, also vor Fichte: Schlegelbriefe 95, vgl. 111: „Der heiße Durst"; und (später) Nov. I 241: „Der unerfüllte Trieb"; vgl. ib. 210, 211. [4]) Minor II 359, 29. [5]) Ideen 50, siehe oben S. 56.

heit aber ist die Entwicklung die nach oben sich erweiternde Entfaltung, die dem „unendlichen Triebe" entspricht, „reine Tatsache".

„Ruh ist Göttern nur gegeben,
Ihnen ziemt der Ueberfluß,
Doch für uns ist Handeln Leben,
Macht zu üben nur Genuß [1])."

Die Menschheit entfaltet nur den in sie gelegten göttlichen Keim oder Mittelpunkt, indem sie sich ihrem geistigen Streben und Trieben gemäß emporbaut: Wer „das Zentrum der Menschheit ergriffen hat, der wird eben da zugleich auch den Mittelpunkt der modernen Bildung und die Harmonie aller bis jetzt abgesonderten und streitenden Wissenschaften und Künste gefunden haben [2])." Und wie alles geistige Streben der Menschheit aus dem Mittelpunkt kommt, so ist Fr. Schlegel auch der Meinung, daß sich „die Kraft aller Künste und Wissenschaften in einem Zentralpunkt" wieder „begegnet" [3]).

Infolgedessen sind die Romantiker durchaus Optimisten und strenge Gläubige in bezug auf den geistigen Fortschritt — besser die geistige Entfaltung — der Menschheit: „Es ist der Menschheit eigen, daß sie sich über die Menschheit erheben muß [4])." „Hier ist alles in beständigem Fortschreiten und nichts kann verloren gehen. So kann auch keine Stufe übersprungen werden, die jetzige hängt ebenso notwendig mit der vorigen und der folgenden zusammen, und was Jahrhunderte lang veraltet schien, lebt mit neuer Jugendkraft auf, wenn die Zeit gekommen ist, daß der Geist sich seiner erinnern und zu ihm zurückkehren soll. Hier ist die steigende Vervollkommnung und der natürliche Kreislauf der Bildung (von Gott zu Gott, oder vom Mittel-

1) Nov. I 346. 2) Ideen 41. 3) Minor II 365, 5. 4) Ideen 21.

punkt zum Mittelpunkt) nicht etwa eine gutmütige Hoffnung oder ein wissenschaftlicher Glaubenssatz, den man notwendig voraussetzen dürfte, um nur nicht gar alles vernünftige Denken aufgeben zu müssen. Nein, es ist reine Tatsache ... Die steigende Vervollkommnung, die sich in der Philosophie und der modernen Geschichte am glänzendsten offenbart", ist „eine Tatsache, die nie vollendet werden kann [1])."

Die Menschheit, gleich Faust, sehnt sich nach des Lebens Bächen, ach, nach des Lebens Quelle hin! — Aber diese Sehnsucht ist für die Romantiker nicht etwas, das, wie bei Faust, durch den natürlichen Genuß beschränkt oder getötet werden sollte, und dann in weltbeglückender Arbeit untergehen dürfte. Im Gegenteil! Diese Sehnsucht darf nie untergehen und nie beschränkt werden, denn sie ist die Verbriefung unserer ursprünglichen Göttlichkeit und geistigen Unendlichkeit. Sie ist der göttliche Keim, der nach Entfaltung, nach „Gott werden" zielt und deshalb eine göttliche Berufung und eine hohe, geistige Aufgabe bedeutet. Sie ist das unendliche Moment des absoluten Geistes in uns. „Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten [2])."

Diese Sehnsucht soll als Triebkraft alle Tat begleiten und leiten, aber sie soll über die Tat hinaus auf immer neue Ziele und Gebiete weisen. Deshalb definiert Schleiermacher einen „vollendet" „praktisch" „genialen" Charakter so: „Er verbindet das Talent, seine eignen Grenzen leicht zu finden und nichts zu wollen, als was man kann, mit dem, seine Endzwecke mit den Kräften zugleich zu erweitern ... Er macht nie einen vergeblichen Versuch, den erkannten Schranken des Augenblicks zu entweichen und glüht doch dabei von

[1]) Minor II 331. [2]) Athen.-Fragm. 262.

Sehnsucht, sich weiter auszudehnen; er widerstrebt nie dem Schicksal, aber er fordert es in jedem Augenblick auf, ihm eine Erweiterung seines Daseins anzuweisen [1]."

Daß dieser unendlichen Sehnsucht nach Erweiterung und Entfaltung ein unendliches göttliches Ziel entspricht, daran zweifeln die Romantiker nicht. Sie glauben, daß in diesem Triebe die Gottheit das sehnsuchtsvolle Menschengeschlecht zur Heimat, zur ursprünglichen Harmonie und Schönheit, ruft: „Von da ist alles ausgegangen, und dahin muß alles zurückfließen [2]."

„Wo gehen wir denn hin?" „Immer nach Hause [3]."

„Unsere Ahnungen sind „die Engel, die uns hier sicher geleiten [4]."

„Eine große Hoffnung, ein gemeinschaftlicher Zweck treibt sie mit Macht [5]."

„Wenn euer Auge fest am Himmel haftet, so werdet ihr nie den Weg zu eurer Heimat verlieren [6]."

Weil nun alles Denken und Streben nur ein Ziel hat: „zu schauen, was die Welt im Innersten zusammenhält", — den Mittelpunkt, die All-Einheit, die Gottheit, so stellt sich eigentlich auch alles geistige Werden der Menschheit in den Dienst der Religion. Für all unser Streben ist, wie Novalis sagt, Gott „Zielgedanke". „Nur durch Beziehung aufs Unendliche entsteht Gehalt und Nutzen; was sich nicht darauf bezieht, ist schlechthin leer und unnütz [7]."

Deshalb gebraucht Fr. Schlegel das Wort Religion nicht nur als Gefühl für das Unendliche, sondern auch als unendliches, geistiges Streben; — als Streben nach dem Unendlichen, als Trieb nach unbeschränkter Ausbildung.

[1]) Athen.-Fragm. 428, 37. [2]) Minor II 364, 35. Siehe: Die rom. Poesie. [3]) Nov. I 168. [4]) ib. 93. [5]) ib. 81. [6]) ib. 93. [7]) Ideen 3.

„Die Religion ist nicht bloß ein Teil der Bildung, ein Glied der Menschheit, sondern das Zentrum aller übrigen, überall das Erste und Höchste, das schlechthin Ursprüngliche [1]."

„Die Religion ist schlechthin unergründlich. Man kann in ihr überall ins Unendliche immer tiefer graben [2]."

„Die Religion ist die zentripetale und zentrifugale Kraft im menschlichen Geiste, und was beide verbindet [3].

„Die Religion ist die allbelebende Weltseele der Bildung [4]."

„Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehuung aufs Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache" [5]), hieß es schon in den Athenäum-Fragmenten.

Bildung ist also — um es noch einmal zu sagen — nicht wie bei Fichte unendliches Streben, sondern wie bei Schelling (erst 1803) und Schleiermacher (Dialektik) Streben des Menschen nach dem Unendlichen durch Entfaltung der in ihm liegenden, unendlichen, göttlichen Vermögen.

Da sich nun die Bildung immer weitere Gebiete der Unendlichkeit erringt und die Menschheit so durch fortwährendes Annähern eine immer veränderte Stellung zum Welträtsel erhält, so haben wir eine fortwährende Veränderung in der Religion, und dadurch entstehen die einzelnen Religionen [6]). Sehen wir deshalb irgendwo in der Geschichte der Völker ein starkes Aufleben neuer Bildungstriebe, so ist das nach Schlegel der Vorbote eines starken Auflebens der Religion. Deshalb propheze ite er eine neue Religion, als er sah, wie

---

[1]) Ideen 14. [2]) ib. 30. [3]) ib. 31. [4]) ib. 4. [5]) Athen.-Fragm. 222.
[6]) Dadurch, daß Fr. Schlegel das Wort Religion in so vielfacher Bedeutung gebraucht, erklären sich eine Menge der Mißverständnisse.

an der Wende des Jahrhunderts die Geister erwachten, über die Wahrheit philosophierten und nach neuen Wahrheiten riefen; deshalb wollte er selbst der erste sein, der diese neue Religion ins Leben rief.

„Ihr staunt über das Zeitalter, über die gärende Riesenkraft, über die Erschütterungen, und wißt nicht, welche neue Geburten ihr erwarten sollt. Versteht euch doch und beantwortet euch die Frage, ob wohl etwas in der Menschheit geschehen könne, was nicht seinen Grund in ihr selbst habe. Muß nicht alle Bewegung aus der Mitte kommen, und wo liegt die Mitte? — Die Antwort ist klar" (d. h. sie war den Romantikern klar, die unter dem Begriff des Mittelpunktes die absolute Einheit des Ganzen ohne weiteres verstanden), „und also deutet auch die Erscheinungen auf eine große Auferstehung der Religion. Die Religion an sich zwar ist ewig, sich selbst gleich und unveränderlich wie die Gottheit; aber eben darum erscheint sie immer neu gestaltet und verwandelt [1])."

Sie erscheint „neu gestaltet und verwandelt" auf jeder neuen Bildungsstufe der Menschheit. „In der Religion ist immer Morgen und Licht der Morgenröte [2])." — Deshalb redet Schlegel zunächst nur mit denen, die wie er von der Existenz des göttlichen Mittelpunktes überzeugt, nach dem hohen Ziele, der Morgenröte, „dem ewigen Orient" blicken. „Zunächst rede ich nur mit denen, die schon nach dem Orient sehen [3])." „Ich habe einige Ideen ausgesprochen, die aufs Zentrum deuten, ich habe die Morgenröte begrüßt nach meiner Ansicht, aus meinem Standpunkt [4])." „Du vermutest Höheres auch in mir und fragst, warum ich eben an der Grenze schweige? — Es geschieht, weil es noch so früh am Tage ist [5])."

---

[1]) Ideen 50. [2]) ib. 129. [3]) ib. 133. [4]) ib. 155. [5]) ib. 134.

Aber nicht nur in der Gesamtheit der Menschheit, sondern auch in jedem einzelnen Menschen spiegelt sich der göttliche Mittelpunkt. Auch in jedem einzelnen ist Gott Mensch geworden, so hat auch jeder einzelne eine ihm angeborene Individualität als entwicklungsfähigen, unendlichen, organischen Keim in sich, der ihn nach oben treibt und eine bestimmte organische Entfaltung von ihm fordert. Diese angeborene Individualität ist die Hauptsache, das Heiligste und Beste an einem Menschen.

„Grade die Individualität ist das Ursprüngliche und Ewige im Menschen; an der Personalität ist soviel nicht gelegen. Die Bildung und Entwicklung dieser Individualität als höchsten Beruf zu treiben, wäre ein göttlicher Egoismus [1].“

„Sich ausschließlich der Entwicklung eines ursprünglichen Triebes zu widmen, ist so würdig und so weise, wie das Beste und das Höchste, was der Mensch nur immer zum Geschäft seines Lebens wählen kann [2].“

Denn: „Der eigne Sinn, die eigne Kraft und der eigne Wille eines Menschen ist das Menschlichste, das Ursprünglichste, das Heiligste in ihm [3].“

„Es ist ein geheimnisvoller Zug nach allen Seiten in unserm Innern, aus einem unendlich tiefen Mittelpunkt sich rings verbreitend [4].“

Dieser Trieb hat bei allen Menschen den gleichen Grund und das gleiche Ziel: Er bedeutet bei allen Menschen Trieb nach Entwicklung, nach oben. Aber bei jedem Menschen äußert sich dieser Trieb auf besondere Weise. Jeder hat seinen besonderen Weg, in dem er seinen Geist entfalten will und entfalten soll. Und Fr. Schlegel fordert: „Jeder gehe ganz den seinigen, mit froher Zuversicht, auf die

[1]) Ideen 60. [2]) Athen.-Fragm. 404, 19. [3]) Minor II 321. [4]) Nov. I 216f.

individuellste Weise[1])." Denn dieser eigentümliche, geistige Trieb, der jedem Menschen seinen eigenen Weg weist, ist die „Stimme der Gottheit", wodurch der Einzelne als Teil des großen Ganzen seine bestimmte Aufgabe im Weltorganismus erhält. Die angeborene Originalität beruft also nicht zu schrankenloser Freiheit und rücksichtslosem Subjektivismus, sondern zu einer eigentümlichen bestimmten Pflicht im Dienst des Ganzen. Könnte z. B. das Auge seine Sehkraft ausbilden und steigern, so käme dies doch dem ganzen Menschen zugute. Am ganzen Körper der Menschheit sind wir aber auch nur Glieder, nur Organe, und jedes Glied trägt seine Originalität als bestimmte gottgewollte Funktion und Aufgabe in sich. Nur dadurch, daß wir unsere ursprüngliche Originalität nach den in uns liegenden Mitteln frei entfalten, können wir uns als dienende Glieder der großen Wirklichkeit frei anschließen. — Denn sind wir auch „Individualitäten", so wurde uns doch diese Individualität angeboren; und wir können sie überhaupt nur entfalten, wenn wir sie mit allen Kräften „aufs Unendliche", d. h. aufs Ganze beziehen. Nur dadurch, daß jeder „seinen Teil an das große Ganze auf die bestimmteste Weise anzuschließen strebt"[2]), kann er seine Individualität ausbilden und im Ganzen behaupten.

Somit verschmilzt hier Individualismus und Altruismus; Freiheit und Vorausbestimmung, menschlicher Trieb und göttliche Absicht.

Wie dürfte man daher eine allgemeine, äußere Pflicht dem Menschen als höchste Moral vorsetzen? Es gibt nur eine Pflicht, das ist die ehrliche, fröhliche Ausbildung aller in uns schlummernden Eigentümlichkeit. Man muß „nichts mehr um der Pflicht, sondern alles aus Liebe tun, bloß,

---

[1]) Minor II 362, 36. [2]) ib. 340.

weil man es will", und man muß es nur darum wollen, „weil es Gott sagt, nämlich Gott in uns"[1]).

„Die Pflicht der Kantianer verhält sich zu dem Gebot der Ehre, der Stimme des Berufs und der Gottheit in uns, wie die getrocknete Pflanze zur frischen Blume am lebenden Stamme[2])."

Novalis drückt dies in einem ansprechenden Bilde aus: Heinrich von Ofterdingen, dessen erwachende Seele zum erstenmal einen Blick über die Welt als Ganzes wirft, und sich als Glied im Ganzen zu begreifen beginnt, sieht im Geist „sein kleines Wohnzimmer dicht an einen erhabenen Münster gebaut, aus dessen steinernem Boden die ernste Vorwelt emporstieg, während von der Kuppel die klare, fröhliche Zukunft in goldnen Engelskindern ihr singend entgegenschwebte. Gewaltige Klänge bebten in den silbernen Gesang, und zu den weiten Toren (der Gegenwart) traten alle Kreaturen herein, von denen jede ihre innere Natur in einer einfachen Bitte und in einer eigentümlichen Mundart vernehmlich aussprach[3])" (die Bitte: Laßt mir meine Eigentümlichkeit, mein innerstes Wesen unangetastet, gebt mir Freiheit, meine innere Natur zu entfalten. Tadelt nicht — versteht mich!).

Ganz konsequent und scharf verurteilt deshalb Fr. Schlegel alle bestimmte, vorausberechnete Erziehung nach bestimmten, einseitig konzipierten, wenn auch noch so „sittlichen" Idealen. Er erklärt, daß er „alle sittliche Erziehung für ganz töricht und ganz unerlaubt halte. Es kömmt nichts dabei heraus bei diesen vorwitzigen Experimenten, als daß man den Menschen verkünstelt und sich an seinem Heiligsten vergreift, an seiner Individualität. Man kann und soll nicht mehr als den Zögling rechtlich und nützlich ziehen. Alles

[1]) Minor II 324. [2]) Ideen 39. [3]) Nov. I 76.

übrige muß von den frühesten Zeiten an ganz allein ihm selbst überlassen bleiben, was und wie er will, auf seine eigne Gefahr. Und ich denke, wenn man jemand zum guten Bürger bildet, und ihn nach der Beschaffenheit seiner Umstände allerlei tüchtige Gewerbe lehrt, übrigens aber der Entwicklung seiner Natur den freiesten möglichen Spielraum läßt: so hat man weit mehr getan, als bei den Besten geschieht und alles, was zu geschehen braucht. Wenn man aber jemand zum Menschen bilden will, das kömmt mir gerade so vor, als wenn einer sagte, er gebe Stunden in der Gottähnlichkeit. Die Menschheit (der geistig-individuelle Trieb) läßt sich nicht inokulieren, und die Tugend läßt sich nicht lehren und lernen, außer durch Freundschaft und Liebe mit tüchtigen und wahren Menschen und durch Umgang mit uns selbst, mit den Göttern in uns[1])."

Novalis liefert wiederum das Bild hierzu (in seinem Bergmann im Ofterdingen): Der arme Knabe, der von einer angeborenen Sehnsucht nach dem inneren Leben der Berge, nach der Heimat der Metalle, getrieben, sein Leben der Ausbildung dieses Triebes weiht und dadurch sich selbst als ein ganzer, weiser, wahrer und freier Mensch von seinem Leben gewinnt und dem Ganzen ein wertvolles Glied wird, spricht: „Ich fühlte nun mit Freuden mich im vollen Besitz dessen, was von jeher mein sehnlichster Wunsch gewesen war. Es läßt sich auch diese volle Befriedigung eines angebornen Wunsches, diese wundersame Freude an Dingen, die ein näheres Verhältnis zu unserm geheimen Dasein haben mögen, zu Beschäftigungen, für die man von der Wiege an bestimmt und ausgerüstet ist, nicht erklären und beschreiben[2])." Das Gegenteil dazu

[1]) Minor II 320. Vgl. Ideen 84. [2]) Nov. I 64 f.

ist Heinrichs Vater: Er hat alles, was sein Herz sich wünscht; aber er, den es trieb, ein Künstler zu werden, „wollte nicht Achtung geben auf den Ruf seiner eigensten Natur". So wurden „die zarten Spitzen der edelsten Pflanze in ihm verdorben", „er ward ein geschickter Handwerker". „Seine Bekannten halten ihn für sehr glücklich, aber sie wissen nicht, wie lebenssatt er ist, wie leer ihm oft die Welt vorkommt, wie sehnlich er sich hinweg wünscht." — „Ihr habt von Glück zu sagen, daß Ihr habt aufwachsen dürfen, ohne von Euren Eltern die mindeste Beschränkung zu leiden, denn die meisten Menschen sind nur Überbleibsel eines vollen Gastmahls, das Menschen von verschiedenem Appetit und Geschmack geplündert haben[1]."

Freilich kann man dagegen einwenden, daß so viele Menschen ohne eigene Kraft und ohne eigenen Willen umhergehen, daß in ihnen gar kein individueller Trieb nach individueller Entfaltung verlangt. Fr. Schlegel wäre der letzte, dies zu leugnen. Im Gegenteil, er, der große Philisterfeind, hat eine ganze Theorie über diese Menschen, denen „Sinn und Geist" fehlen[2]. Seine Antwort ist: „In wem sich weiter nichts regt, der geht dann allerdings nicht den falschen Weg; aber wer nur auf einem Punkte klebt, ist nichts, als eine vernünftige Auster"[3], ein Stück belebte Natur ohne den göttlich-schaffenden Funken der Weltkraft. Er ist im eigentlichen Sinne kein Mensch, denn ihm fehlt der göttliche Teil, die angeborene Individualität, „die Menschheit" im eigentlichen Sinne. So wird er auch weder religiös, noch moralisch im romantischen Sinne genannt werden können. Er hat keine „Stimme des Berufs" und also auch keine der „Moral" und der „Gottheit" in sich.

[1]) Nov. I 169 f. [2]) Ideen 51. [3]) Minor II 326, 17.

Denn freie Ausbildung, Moral und Religion gehören für die Romantiker aufs engste zusammen. Sie betreffen alle drei die Entwicklung unseres innersten „geheimen Daseins" und unser Verhältnis zum Welträtsel und zur All-Einheit. Sie sind im Grunde dasselbe, nur in verschiedener Form. Der göttliche Funke unserer Individualität treibt uns in bestimmter Richtung zur Gottheit. Indem wir, ihm folgend, die Gottheit fühlen und ahnen und zu erkennen streben, haben wir Religion. Er weist uns gleichzeitig eine bestimmte von Gott gewollte Form, eine bestimmte Betätigung unseres Geistes an, läßt uns nach einer bestimmten Verwendung unseres Lebens verlangen. Dieses Verlangen ist unser „Gewissen". Und indem wir dieser „Stimme des Berufs und der Gottheit" oder des „Gewissens" folgen, haben wir „Moral": Unsere Bildung ist unsere Moral und unser Gottesdienst [1]). Deshalb führt: „Alle Bildung zu dem, was man nicht anders wie Freiheit nennen kann, ohnerachtet damit nicht ein bloßer Begriff, sondern der schaffende Grund alles Daseins bezeichnet werden soll ... Und gerade diese allumfassende Freiheit, Meisterschaft oder Herrschaft ist das Wesen, der Trieb des Gewissens. In ihm offenbart sich die heilige Eigentümlichkeit, das unmittelbare Schaffen der Persönlichkeit, und jede Handlung des Meisters ist zugleich Kundwerdung der hohen, einfachen, unverwickelten Welt, — Gottes Wort ... Allerdings ist das Gewissen der eingeborne

[1]) „Die Moral ist nicht der Religion gleich, sondern untergeordnet" (Ideen 73). „Alle Selbständigkeit ist ursprünglich, ist Originalität, und alle Originalität ist moralisch, ist Originalität des ganzen Menschen (i. e. durch Betätigung derselben wird der Mensch ganz). Ohne sie keine Energie der Vernunft und keine Schönheit des Gemüts" (Ideen 153, ib. 65). „Jeder ungebildete Mensch ist die Karikatur von sich selbst" (Athen.-Fragm. 63).

Mittler jedes Menschen. Es vertritt die Stelle Gottes auf Erden und ist daher vielen das Höchste und Letzte. Aber wie entfernt war die bisherige Wissenschaft, die man Tugend- oder Sittenlehre nannte, von der reinen Gestalt dieses erhabenen, weit umfassenden, persönlichen Gedankens. Das Gewissen ist der Menschen eigenstes Wesen in voller Verklärung, der himmlische Urmensch. Es ist nicht dies und jenes, es gebietet nicht in allgemeinen Sprüchen, es besteht nicht aus einzelnen Tugenden [1])."

Daß sich der Mensch diesem Triebe des Gewissens trotzdem entziehen kann, das liegt an seiner geistigen Natur, denn das Wesen des Geistes ist „Selbstbestimmen" [2]). Aber darin liegt auch die große Gefahr zum Philister, also unter die Natur, herabzusinken: „Und scheint es nicht oft, als könnten wir mit Rücksicht auf unser eigentliches Selbst mit einem Streiche alles verlieren, was wir haben? Wir dürfen auch gar nicht einmal wünschen, daß dies schlechthin unmöglich sein möchte. Denn es wäre widersprechend, diese Sicherheit mit dem Verluste der Freiheit erkaufen zu wollen. So ist das Heiligste unendlich zart und flüchtig. Und die Sittlichkeit der einzelnen Menschen, wie des ganzen Geschlechts muß ein Spiel des Zufalls scheinen (!), weil sie unmittelbar von der Willkür abhängt [3])." Schon hier gebraucht Schlegel das Wort „Willkür" nicht als identisch mit launenhafter Willenlosigkeit, sondern als individuelles Wollen, als das Moment persönlich freier, rücksichtsloser Entscheidung nach angeborener Individualität; nach dem Satze: „Der eigene Wille ist das Heiligste und Ursprünglichste im Menschen". Eben weil dieser eigene Wille ein Teil der Weltkraft ist und uns

[1]) Novalis I 176 f. [2]) Ideen 131, 26. [3]) Minor II 330, 40 f.

zu einem Weltdienst und Gottesdienst ruft, ist es gefährlich, ihn zu rein persönlichen Genüssen anzuwenden. Unser geistiges Sein oder Nichtsein hängt davon ab, ob es gelingt, mit ihm uns an die ganze, gottgewollte Entwicklung anzuschließen, oder ob wir durch ihn uns vom Ganzen isolieren wollen, bloß leben „um des Lebens willen“ und so zu bloßen Nummern und Maschinen herabsinken und die wahre, d. h. die unendliche Seite unseres Lebens verlieren wollen.

Die Menschheit als ein großes Lebewesen entfaltet sich geistig in steigender Vervollkommnung. Dies ist nach Fr. Schlegel „reine Tatsache“[1]. Der Einzelne aber und ganze Geschlechter können als bloße „Nummern“ in der Fülle des Lebens für diese Entwicklung des menschlichen Geistes verloren gehen und so ihr eigenstes Sein und den besten Teil ihres Lebens einbüßen. Denn „in dem Gebiete der Sittlichkeit da heißt es überall: Nichts oder alles. Da ist in jedem Augenblicke von neuem die Frage von Sein oder Nichtsein. Ein Blitz der Willkür kann hier für die Ewigkeit entscheiden, und wie es kommt, ganze Massen unsers Lebens vernichten, als ob sie nie gewesen wären, und nie wiederkehren sollten; oder eine neue Welt ans Licht rufen ...“[2]

Wie die Liebe, so ist auch dieses geistige Gewissen nur als geheimnisvolle Offenbarung der all-einheitlichen Gottheit anzusehen: „Wie die Liebe entspringt die Tugend nur durch eine Schöpfung aus Nichts. Aber eben darum muß man auch den Augenblick ergreifen, was er gibt für die Ewigkeit bilden, Tugend und Liebe, wo sie erscheinen, in Kunst und Wissenschaft verwandeln.“ Was sich also uns als unsere „unerschütterliche“ Selbstheit (Fr. Schlegel sagt: „Selbständigkeit“) offenbart, das muß rücksichtslos und konse-

[1]) Minor II 331, 15. [2]) ib. 331, 21.

quent von uns ausgebildet werden. „Das kann nicht geschehen, ohne das Leben mit der Poesie und der Philosophie in Verbindung zu setzen. Nur dadurch ist es möglich, dem Einzigen, was Wert hat, Sicherheit und Dauer zu geben, soweit es in unsrer Macht ist[1].“ Das Einzige, was Wert hat, aber ist ein individuelles Verhältnis zur Allheit, zur Unendlichkeit, zur Wirklichkeit, zur Gottheit zu erlangen und den göttlichen Funken unserer Individualität oder „Tugend“ in uns nicht verlöschen zu lassen: „Alle Mühe und alle Kunst ist fruchtlos, wenn wir nicht so glücklich waren, uns selbst kennen zu lernen und das Höchste zu finden“[2]. Und „nirgends gelten die Rechte der Individualität — wenn sie nur das ist, was das Wort bezeichnet, unteilbare Einheit, innrer lebendiger Zusammenhang — mehr als hier, wo vom Höchsten die Rede ist; ein Standpunkt, auf welchem ich nicht anstehen würde, zu sagen, der eigentliche Wert, ja die Tugend des Menschen sei seine Originalität[3].“ Deshalb freut es Fr. Schlegel, daß seine Dorothea über die Naturphilosophie hinausstrebt: Du hast „sehr Recht, dich nicht mit deiner Naturphilosophie begnügen zu wollen, sondern das Höchste mit Ernst zu versuchen“[4]. Kühn aber schön ist ein Satz wie: „Man hat nur soviel Moral, als man Philosophie und Poesie hat[5].“

Was Fr. Schlegel im Auge hat, ist ziemlich klar: Er warnt uns davor, „mit Willen“, aus irgendwelchem Bedenken heraus unsere geistige Individualität zu vergraben; unser Innerstes, ehe es reif und fertig ist, einer beliebigen Gesamtheit, „Herde“, zu opfern. Nur dem „Ganzen“ und „dem Höchsten“ hat sich der Einzelne zu unterwerfen. Und dies kann er nur dadurch, daß er das wird, was er zu werden von Gott bestimmt ist, daß er d i e Stelle im All ausfüllt,

[1]) Minor I 331, 30. [2]) ib. 330. [3]) Minor II 362. [4]) ib. 332, 4. [5]) Ideen 62.

wozu ihn seine angeborene Fähigkeit, seine Individualität voraus bestimmt; — nur dadurch, daß er frei — er selbst wird. Wir haben hierin eine geschickte, originelle und einleuchtende Lösung der Frage: Egoismus oder Altruismus, eine feinsinnige Abgrenzung individueller Rechte und universeller Pflichten.

Wir sehen, daß Haym eigentlich mit Unrecht Fr. Schlegel vorwirft, seine Religion sei nicht viel mehr als allgemeine Bildung. Umgekehrt! alle Bildung — und Fr. Schlegel fordert schrankenlos, „da das wahre Wesen des menschlichen Lebens in der Ganzheit, Vollständigkeit und freien Tätigkeit aller Kräfte besteht“ [1]), — stellt sich in den Dienst der Religion. Der ganze Mensch soll sich in seiner ganzen Eigentümlichkeit zu einer eigenen Religion, zu einem eigenen Gottesdienst bilden und entfalten; und er soll dabei seine Individualität an allem nähren und bilden, was die Menschheit in Philosophie und Poesie und Wissenschaft als Resultat und Produkt ihres bisherigen Strebens und Ahnens niedergelegt hat. Schön drückt dies die 111. Idee aus: „Dein Ziel ist die Kunst und die Wissenschaft, dein Leben Liebe und Bildung. Du bist, ohne es zu wissen, auf dem Wege zur Religion. Erkenne es, und du bist sicher, das Ziel zu erreichen.“ Bei Novalis heißt das so: Der Lehrer will, „daß wir den eignen Weg verfolgen, weil jeder neue Weg durch neue Länder geht, und jeder endlich zu diesen Wohnungen, zu dieser heiligen Heimat wieder führet [2]).“ Man muß „durch alle vier Weltteile der Menschheit gewandert sein, nicht um die Ecken seiner Individualität abzuschleifen, sondern um seinen Blick zu erweitern, und seinem Geist mehr Freiheit und innre Vielseitigkeit und dadurch mehr Selbständigkeit und Selbstgenugsamkeit zu geben [3]).“

[1]) Minor II 326. [2]) Nov. I 245. [3]) Athen.-Fragm. 297.

Eben weil die Romantiker von der Überzeugung ausgehen, daß alle individuellen geistigen Fähigkeiten göttliche, ewige Triebe, Weltkräfte, sind, so ist für sie eine Religion, die nicht auf eigenem, rastlosen Erkenntnis- und eigentümlichem Bildungsstreben beruht, überhaupt keine Religion. Nur wer das Zentrum mit allen Kräften ringend und denkend für sich selbst gefunden hat, kann sich liebend darein versenken. Eine bloß angelernte, nachgesprochene Religion ist der Frühromantik ein Greuel. Selbst als sie Katholiken wurden, wurden sie es als konsequente Denker, die vor dem Geheimnis der Liebe andächtig ihre Spekulation auf dem Altar der Mutter Gottes als dem besten „Symbol" niederlegten. Sehr bezeichnend für diesen Standpunkt ist eine Stelle im Ofterdingen: „Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich", sagt Klingsohr. „Ist aber dem Dichter nicht ein inniger Glaube an die menschliche (d. h. göttliche) Regierung des Schicksals unentbehrlich?" fragt darauf Heinrich, indem er, durchaus romantisch, Begeisterung mit Glauben geichsetzt. Klingsohrs Antwort aber lautet: „Unentbehrlich allerdings, weil er sich das Schicksal nicht anders vorstellen kann, wenn er reiflich darüber nachdenkt, aber wie entfernt ist diese heitere Gewißheit von jener ängstlichen Furcht des Aberglaubens [1])." Und Fr. Schlegel an Dorethea: „Daß Dir die Schwärmerei nicht sowohl lächerlich als unleidlich ist, verstehe ich sehr gut und wünschte es nicht anders. Es ist ein Gefühl, als würde das Rechte dadurch kompromittiert und beinahe entweiht, weil es mit darunter ist, nnd doch in solcher Gestalt, daß das Ganze lächerlich zu sein verdient. Den Aberglauben vollends, wie alles, was gemein ist, verachtest du noch über die Verachtung hinaus [2])." — „Verstand aber ist das, worauf es

[1]) Nov. I 111. [2]) Minor II 323, 26.

eigentlich ankommt, wenn von dem Geiste eines Menschen die Rede ist. Verstand ist das Vermögen der Gedanken ... das Göttlichste, was es im menschlichen Geiste gibt. In diesem Sinne ist Verstand nichts anders als die natürliche Philosophie selbst und nicht viel weniger als das höchste Gut. Durch seine Allmacht (!) wird der ganze Mensch innerlich heiter und klar ... Er sieht alles recht und wahr, und die Natur, die Erde und das Leben stehen wieder in ihrer ursprünglichen Größe und Göttlichkeit freundlich vor ihm. Und unter diesem milden Aeußern schlummert denn doch die Kraft, in einem Augenblicke allem, was uns eben Glück scheint, auf immer zu entsagen [1]." — Der Verstand ist „das leitende Vermögen unserer Weltkräfte" [2]).

Wie nur die allseitige Ausbildung der Individualität nach romantischer Ansicht Gottesdienst und Moral bedeutet, so kann auch keine Religion als Religion gelten, die nicht die volle Ausbildung aller göttlichen Keime der Menschheit, also vor allem auch des Verstandes, fordert: Denn daß alle Keime, alle „Kräfte kultiviert werden können, daß der Blick vom Auge unseres Geistes immer fester und immer klarer werden soll und unser inneres Ohr immer empfänglicher für die Musik aller Sphären der allgemeinen Bildung" leuchtet von selbst ein, eben darum leuchtet auch ein, „daß die Religion in diesem Sinne sich

---

[1]) Minor II 329 f. Diese Apotheose des Verstandes allein sollte genügen, um an dem Märchen von der Gefühlsseligkeit und Phantasterei der Romantik irre zu machen. Sie ist im Grunde dasselbe, was heute Dilthey — Kant interpretierend — seinen Studenten einschärft.: Der Verstand ist nicht ein äußerer Formalismus, den wir zu den Dingen hinzutun, sondern „ein höherer Grad der Wahrnehmung". „Ist denn die Vernunft etwas anders als höheres Leben?" schreibt Schlegel, der nebenbei auch ein ausgezeichneter Kantkenner war, an seinen Bruder Wilhelm (Schlegelbriefe 118). [2]) Nov. I 112

also lehren und lernen, obgleich nie erschöpfen lasse[1]." Und deshalb spricht Fr. Schlegel auch von dem „religiösen Zorn und Ingrimm über die Beschränkung"[2]).

Ich möchte annehmen, daß das Lied des Bergmanns von dem geheimnisvollen König, „das so seltsamlich klang, beinah so dunkel und unverständlich wie die Musik selbst", hierher gehört. Daß der König in festem Schlosse der dogmatische Gott im alten Himmel ist, welchen die Romantiker als Gottsucher und „Teile" der Gottheit entthronen wollen, um den wahren, geheimnisvollen Gott der Freiheit und Liebe, der unendlichen Vernunft und Schönheit, der im Zentrum wohnt und in der Natur und im menschlichen Geiste, und der die Menschen durch „die Stimme des Berufes, „zur Heimat" ruft, an seine Stelle zu setzen:

„Ich kenne wo ein festes Schloß,
Ein stiller König wohnt darinnen
Mit einem wunderlichen Troß;
Doch steigt er nie auf seine Zinnen . . .

Sein Schloß ist alt und wunderbar,
Es sank herab aus tiefen Meeren,
Stand fest und steht noch immerdar,
Die Flucht zum Himmel zu verwehren,
Von innen schlingt ein heimlich Band
Sich um des Reiches Untertanen,
Und Wolken wehn wie Siegesfahnen
Herunter von der Felsenwand.

Ein unermeßliches Geschlecht
Umgibt die festverschlossenen Pforten,
Ein jeder spielt den treuen Knecht
Und ruft den Herrn mit süßen Worten.
Sie fühlen sich durch ihn beglückt
Und ahnden nicht, daß sie gefangen;
Berauscht von trüglichem Verlangen
Weiß keiner, wo der Schuh ihn drückt.

---

[1]) Minor II 324, 28. [2]) Ideen 93.

Nur wenige sind schlau und wach
Und dürsten nicht nach seinen Gaben;
Sie trachten unablässig nach,
Das alte Schloß zu untergraben.
Der Heimlichkeit urmächt'gen Bann
Kann nur die Hand der Einsicht lösen;
Gelingts das Innere zu entblößen,
So bricht der Tag der Freiheit an.[1])

Dem Fleiß ist keine Wand zu fest,
Dem Mut kein Abgrund unzugänglich;
Wer sich auf Herz und Hand verläßt,
Spürt nach dem König unbedenklich.
Aus seinen Kammern holt er ihn,
Vertreibt die Geister durch die Geister,
Macht sich der wilden Fluten Meister
Und heißt sie, selbst heraus sich ziehn.

Je mehr er nun zum Vorschein kömmt
Und wild umher sich treibt auf Erden;[2])
Je mehr wird seine Macht gedämmt,
Je mehr die Zahl der Freien werden.
Am Ende wird, von Banden los,
Das Meer die leere Burg durchdringen,
Und trägt auf weichen, grünen Schwingen
Zurück uns in der Heimat Schoß."[3])

Die romantische Kirche — wenn derartiger Ausdruck erlaubt ist — ist also der Sammelpunkt aller eigentümlich-selbständigen, freien, denkenden, strebenden Geister und poetisch tief blickenden Gemüter. Es gibt in ihr nur ein Dogma, das ist die in jedem Menschen schlummernden Weltkräfte, d. h. angeborenen geistigen Triebe voll zu entwickeln und stets auf das Höchste und Letzte, das Unendliche, zu richten, „jede Beziehung des Menschen aufs Unendliche ist Religion, nämlich des Menschen in der ganzen Fülle

---

[1]) Vgl. Schluß des Märchens im Ofterdingen. S. 153. [2]) Ideen 149, 151. Nov. I 118: „Der wahre Krieg ist der Religionskrieg." [3]) Nov. I 72 ff.

seiner Menschheit." — Doch in dieser Fülle der menschlichen Kräfte ist der Verstand das „leitende Vermögen". Wie feurige Rosse jagen Phantasie, Sinn und Instinkt den Menschen in die Unendlichkeit. Der Verstand aber hält als kühner Lenker die Zügel. So sind Phantasie, Glauben, Begeisterung ihm zwar immer voraus, aber nie auf einer Bahn, die in die Irre führte, auf der er nicht folgen könnte. — Kurz und gut, Fr. Schlegel will von keiner endgültigen Trennung von praktischer und theoretischer Vernunft etwas wissen. Er will einen einheitlichen omnipotenten — wenigstens in seiner Anlage omnipotenten — Menschen als Spiegel einer einheitlichen Welt und einer einheitlichen Gottheit. Es soll nichts draußen stehen bleiben und nichts beschränkt werden, was Fähigkeit des Menschen bedeutet, nicht eine geistige Funktion geringer geachtet werden als die andere. Es wird für den Menschen der Zeit immer eine Grenze des positiven Wissens geben; aber es soll keine des denkenden Strebens geben, und es gibt keine für die Phantasie, der sich die Erkenntnis der Existenz eines göttlichen Mittelpunktes schon erschloß und für die Religion, die sich eins mit dieser Gottheit fühlt. Phantasie und Instinkt und Religion oder „praktische Vernunft" sind aber nicht Gegensätze zum Verstand, sondern Vorstufen, Vorboten und vor allem Ziele der Erkenntnis. Nicht in dem Pflichtgebot Kants, sondern in unserm Erkenntnistrieb haben wir die „Stimme der Gottheit" —[1]) und nicht durch Selbstüberwindung, sondern durch Selbstentfaltung gelangen wir zum Ziele, nähern wir uns der Heimat.

---

[1]) Ideen 39.

Auf dreifache Weise geht nun diese geistige Sehnsucht, dieser geistige Trieb des Menschengeschlechts seinem Ziele zu. Die Menschheit blickt 1. in sich, auf den göttlichen Teil, auf den ihr angeborenen „Funken" des unendlichen Geistes, 2. in die Natur als der Verkörperung des absoluten Geistes, 3. auf das, was alles zusammenhält und belebt: auf das Ganze, die eine große Wirklichkeit, das Zentrum, die absolute Gottheit und All-Einheit. — Sie geht 1. auf Selbsterkenntnis, 2. auf Natur- und Welterkenntnis, 3. auf All- und Gotteserkenntnis. Sie ist 1. individuell, 2. universell, 3. transzendent.

Aber diese drei gehören zusammen; sie umfassen zusammen „alle Sphären der allgemeinen Bildung" und dienen zusammen dem einen ursprünglichen und ewigen Ziele der Menschheit, von dem alles ausgegangen und wohin alles zurückstrebt! Sie dürfen deshalb nie willkürlich von einander isoliert und einseitig geübt werden. Weder die Selbstbespiegelung und Selbsterkenntnis allein, noch allein die rastlose Universalität, noch die tiefsinnig fühlende Religiosität allein, führen die Menschheit zu ihrer gottgewollten Entfaltung; sondern nur, wenn diese drei zusammen wirken, haben wir das eigentlich gesunde Leben der Menschheit, die gottgewollte Entwicklung vor uns: „Doch deucht mir, ist ein gewisser gesetzlich organisierter Wechsel zwischen Individualität und Universalität der eigentliche Pulsschlag des höheren Lebens und die erste Bedingung der sittlichen Gesundheit [1])." „Ohne Poesie wird die Religion dunkel, falsch und bösartig; ohne Philosophie ausschweifend in aller Unzucht [2])."

1. Die Selbsterkenntnis: Der Selbsterkenntnis der Menschheit dient die Geschichte. Die Romantiker sind

[1]) Minor II 325. [2]) Ideen 149 vgl. 132.

daher begeisterte Historiker, und wir verdanken ihnen neben Winckelmann, Herder und Schiller die Grundfesten unserer modernen Geschichtswissenschaft. Sie unterscheiden eine äußere und eine innere Geschichte.

Die äußere Geschichte: „Die Symmetrie und Organisation der Geschichte lehrt uns, daß die Menschheit, so lange sie war und wurde, wirklich schon ein Individuum, eine Person war und wurde[1])." „Es gibt keine Selbstkenntnis als die historische. Niemand weiß, was er ist, wer nicht weiß, was seine Genossen sind, vor allen der höchste Genosse des Bundes, der Meister der Meister, der Genius des Zeitalters[2])." „Es gibt tausend entferntere Dinge, denen Sorgfalt und Mühe gewidmet wird und gerade um das Nächste und Wichtigste, um die Schicksale unsers eigenen ... Geschlechts, deren leise Planmäßigkeit wir in den Gedanken einer Vorsehung aufgefaßt haben, bekümmern wir uns so wenig und lassen sorglos alle Spuren in unserm Gedächtnisse verwischen", sagt Novalis und fährt dann prophetisch fort: „Wie Heiligtümer wird eine weisere Nachkommenschaft jede Nachricht, die von den Begebenheiten der Vergangenheit handelt, aufsuchen, und selbst das Leben eines einzelnen, unbedeutenden Mannes wird ihr nicht gleichgültig sein, da gewiß sich das große Leben seiner Zeitgenossenschaft darin mehr oder weniger spiegelt[3])." „Ruinen sind die Mütter dieser blühenden Kinder, die bunte lebendige Schöpfung zieht ihre Nahrung aus den Trümmern vergangener Zeiten[4])."

Die „Vorgeschichte unseres Geschlechts" ist also schon an sich etwas brennend Interessantes. Die Romantiker werden nicht müde immer wieder auf sie hinzuweisen und sich selbst daran zu begeistern. Nürnberg wird als Stadt des

[1]) Ideen 24. [2]) ib. 139. [3]) Nov. I 84. [4]) ib. 171.

deutschen Mittelalters von Tieck und Wackenroder eigentlich erst entdeckt. Das deutsche Mittelalter wird in Kunst und Leben wieder ausgegraben und neu belebt. Und alles, was zur Vorgeschichte des Geschlechts gehörte, wurde mit liebevoller Sorgfalt gesammelt und der Nation „wiedergegeben". Von hier aus ging eine starke Literaturströmung auf die spätere Romantik, zunächst auf den Heidelberger Kreis über [1]).

Doch fassen die Romantiker den Begriff der Geschichte viel tiefer und weiter, als im Sinne von bloßer Tatsachengeschichte der Vorzeit. Ganz im Sinne ihrer idealistischen Weltanschauung ist auch die Geschichte für sie nur bedeutsam „in ihrer Beziehung aufs Unendliche", d. h. als Entwicklungsgeschichte des Geistes. Deshalb ist ihnen nicht nur die soziale Vorgeschichte des Geschlechtes, sondern mindestens ebenso sehr die philosophische, die poetische und die wissenschaftliche wichtig [2]). Vor allem aber muß *diese eine* Erkenntnis aller Geschichtsforschung und -wissenschaft zugrunde liegen: Nicht die einzelnen Fakten und ihre zeitliche Folge machen die Geschichte wirklich wertvoll, sondern einzig und allein die diesen Tatsachen zugrunde liegende *Tendenz der Entwicklung*. Die Geschichte soll uns „den Genius des Zeitalters" [3]) erkennen lassen, die Bedeutung der Gegenwart aus der Vergangenheit uns erläutern und von der Richtung der Gesamtentfaltung in der Zukunft eine Ahnung geben. „Wir verlangen nach der großen, einfachen Seele der Zeiterscheinungen", sagt Novalis, „und finden wir diesen Wunsch gewährt, so kümmern wir uns nicht um die zufällige Existenz ihrer äußern Figuren". Deshalb seufzt er über die Geschichtsschreiber, „die bis zum Ueber-

---

[1]) „Wir wollen allen alles wiedergeben", sagt Arnim. [2]) S. Alt: Schiller und die Brüder Schlegel 112. [3]) Ideen 139.

druß weitschweifig sind, aber doch gerade das Wissenswürdigste vergessen, dasjenige, was erst die Geschichte zur Geschichte macht und die mancherlei Zufälle zu einem angenehmen und lehrreichen Ganzen verbindet" ... Sie müßten ein „zartes Gefühl für den geheimnisvollen Geist des Lebens"[1]) haben. D. h. sie sollen nicht bloß analytisch, sondern auch konstruktiv und synthetisch vorgehen. Der geborene Historiker ist indessen auch nicht derjenige, der am kühnsten konstruiert, sondern derjenige, der sich am tiefsten und selbstlosesten in die Lebensbewegung des Menschengeschlechts und -geistes einfühlen kann: Die Größe des Verständnisses, nicht des bloßen Verstandes macht die Bedeutung des Historikers[2]). Denn: Täuschen wir uns doch nicht! „Wir kommen nur zu unvollständigen und beschwerlichen Formeln." „Die einfache Regel der Geschichte" zu entdecken, das könnte nur der, „welchem die ganze Vorzeit gegenwärtig wäre". „Nur dann, wenn man imstande ist, eine lange Reihe zu übersehn und weder alles buchstäblich zu nehmen, noch auch mit mutwilligen Träumen die eigentliche Ordnung zu verwirren, bemerkt man die geheime Verkettung des Ehemaligen und Künftigen und lernt die Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung zusammensetzen."

Mit einem Wort, die Geschichte soll nach Möglichkeit ein Bild von der Gesamtentfaltung der geistigen Menschheit, als eines Individuums, geben und dadurch die notwendige Richtung der zukünftigen Weiterentwicklung so viel als möglich zur Klarheit bringen. Sie wird dies — in dem Zustande der Unvollkommenheit, in dem sie nun einmal ist, — nur unvollkommen vermögen. Weit entfernt, eine Gesamtnorm zu bieten, „können wir froh sein," wenn wir in ihr „nur für uns selbst eine brauchbare Vorschrift,

[1]) Nov. I 83 ff. [2]) Athen.-Fragm. 78.

die uns hinlängliche Aufschlüsse über unser eigenes kurzes Leben verschafft," finden.

Die innere Geschichte: Beruht auf der Tatsache, daß wir heutigen Menschen als höchstes Produkt eines sich entwickelnden Organismus unsere Vorgeschichte, die Geschichte unserer Ahnen, in uns tragen: d. h. wir tragen das als Resultat in uns, worauf es in der äußeren Geschichte ankam. Um die Richtung der Entwicklung des Menschengeschlechts zu verstehen, wird es also gewissermaßen genügen, wenn wir in uns selbst blicken. Alle Tatsachen der Vergangenheit werden zu neuem Leben in uns erwachen, wenn wir sie aus unserem inneren Leben, d. h. vom reinmenschlichen Standpunkt aus, verstehen. Ja, eigentlich brauchen wir überhaupt keine Fakten, um den Entwicklungsgang, die Tendenz der menschlichen Entwicklung, ahnend zu erfassen, wenn wir aufmerksam und objektiv unseren eigenen Entwicklungsgang betrachten und verfolgen. Denn auch in unserem Innern, in dem Entwicklungsprozeß jedes Einzelnen spiegelt sich der Entwicklungsprozeß der Menschheit noch einmal im Kleinen (Organismusgedanke). „Dir werde ichs aber gewiß nicht zumuten, dich auch mit der äußern Geschichte der Menschen so sehr zu befassen. Genug, wenn du nur die innre Geschichte der Menschheit in dir selbst immer klarer anschaust[1])." „Ich weiß nicht, aber mich dünkt," sagt Novalis, „ich sähe zwei Wege, um zur Wissenschaft der menschlichen Geschichte zu gelangen. Der eine, mühsam und unabsehnlich, mit unzähligen Krümmungen, der Weg der Erfahrung; der andere, fast Ein Sprung nur, der Weg der innern Betrachtung. Der Wanderer des ersten muß eins aus dem andern in einer langwierigen Rechnung finden, wenn der andere die

[1]) Minor II 323 f.

Natur jeder Begebenheit und jeder Sache gleich unmittelbar anschaut und sie in ihrem lebendigen, mannigfaltigen Zusammenhange betrachtet und leicht mit allen übrigen, wie Figuren auf einer Tafel vergleichen kann[1])."

2. Die Universalität: Friedrich Schlegel spricht einmal von einer „schlechthin unbegrenzten Extension und Intension" der Geisteskraft[2]); das ist es, was ihm als Ideal aller Bildung vorschwebt. Die Intension hat bei der Selbsterkenntnis ins Grenzenlose vorzugehen[3]). Die Extension hat unbeschränkt bei der Welterkenntnis zu herrschen. Der Unendlichkeit des Geistes soll keine Unendlichkeit der Welt widerstehen. Der organischen Fülle des Geistes soll keine Mannigfaltigkeit unbezwingbar sein. Das Erkenntnisstreben geht nicht nur in die Tiefe, um zum „Ursprünglichen," „Wesentlichen" vorzudringen, es geht auch in die Breite, um alles Seiende und Werdende liebend zu umfassen. Es bemüht sich, alle Teile des Ganzen zu verstehen, um auch so zum Zentrum der All-Einheit zu gelangen. „Von da ist alles ausgegangen und dorthin muß alles zurückkehren." Die Universalität, das ist „die innigste, ganz rastlose, beinah gefräßige Teilnahme an allem Leben, und ein gewisses Gefühl von der Heiligkeit verschwenderischer Fülle"[4]).

Als ein Streben nach Universalität oder, wie Schlegel sagt, „als Vorübungen der Universalität" ist schlechtweg alle geistige Beschäftigung, jedes geistige Interesse, sei es gerichtet auf was für einen Gegenstand daß es wolle, wertvoll und bedeutend[5]). Vor allem aber haben natürlich die Wissenschaften Hüter der Universalität zu sein: „Universalität ist Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe[6])."

---

[1]) Nov. I 21 f. [2]) Athen.-Fragm. 419. [3]) Siehe unten Transzendentalpoesie. [4]) Min. II 325. [5]) Athen.-Fragm. 139. [6]) ib. 451.

Sub specie aeternitatis gehören natürlich alle Wissenschaften, wie alles geistige Streben der Menschheit überhaupt, zusammen. Sie stammen aus der gleichen Zentralkraft und streben nach einem gemeinsamen Ziel. Diese innere Zusammengehörigkeit der Wissenschaften wird von den Romantikern immer wieder betont [1]). An und für sich aber, als besondere Teile des Gesamtstrebens, als Glieder der Universalität stehen sie in einem besonderen Verhältnis zueinander, müssen sich gegenseitig ergänzen, eventuell durch ein drittes Glied verbunden werden, eventuell sich ausschließen [2]). Daß Fr. Schlegel diesen doppelten Gesichtspunkt nicht genug betonte, bedingt manche Unklarheit.

Das Ziel aller Wissenschaften ist, die eine Wirklichkeit als einheitliches, von einem göttlichen Mittelpunkt bedingtes Ganze zu begreifen; somit ist der innerste Charakter, die Kraft aller Künste und Wissenschaften, ein transzendenter. Am deutlichsten erkennen wir das daran, daß keine Wissenschaft ohne Hypothesen fertig werden kann: aber „jede Hypothese, auch die beschränkteste, wenn sie mit Konsequenz gedacht wird, führt zu Hypothesen über das Ganze, ruht eigentlich auf solchen, wenngleich ohne Bewußtsein dessen, der sie gebraucht. — Es ist in der Tat wunderbar, wie die Physik, sobald es ihr nicht um technische Zwecke, sondern um allgemeine Resultate zu tun ist, ohne es zu wissen, in Kosmogonie gerät, in Astrologie, Theosophie oder wie ihrs sonst nennen wollt, kurz in eine mystische Wissenschaft vom Ganzen."

Da aber das Ganze, die große Wirklichkeit, auch zugleich die höchste Poesie und Schönheit ist, so verstehen wir jetzt, wie „die innersten Mysterien aller Künste und Wissen-

[1]) Ideen 79; Athen.-Fragm. 444, 451; Minor II 364; vgl. Ideen 33 und 95. [2]) Ideen 48, 25, 70, 96; Athen.-Fragm. 28, 75, 91, 92, 93, 137.

schaften ein Eigentum der Poesie" sind, wie ihre „Mitteilung und Darstellung ... nicht ohne einen poetischen Bestandteil" sein kann, wie in einem „idealischen Zustande der Menschheit" „es nur Poesie geben" würde; „nämlich die Künste und Wissenschaften sind alsdann noch eins[1])."

Alles Streben nach Selbsterkenntnis und nach Universalität, sowohl die historische als die pragmatische Wissenschaft ist also, sobald damit Ernst gemacht wird, ihrer innersten Natur nach transzendent: Die Geschichte sucht nach den ewigen Normen und Tendenzen der Entwicklung, die praktischen Wissenschaften beruhen auf Hypothesen über das Ganze.

3. Ganz transzendent ist aber nur die Philosophie. Sie ist die eigentlichste, unmittelbarste Beziehung des Menschen aufs Unendliche, sie ist seine eigentliche „Sprache für den Instinkt der Göttlichkeit". Durch die Philosophie allein gelangen wir zu der Religion, dem Begriff der alles umfassenden Gottheit. Deshalb leistet sich Fr. Schlegel die „dreiste Behauptung, daß Philosophie den Frauen unentbehrlich sei, weil es für sie keine andre Tugend gäbe als Religion, zu der sie nur durch Philosophie gelangen könnten" [2]). Aber man tut gut, nicht mehr von der Philosophie zu erwarten als „Worte", d. h. nicht leeren Wortschwall, sondern „Ausdrücke für das, was du längst fühltest und wußtest, nur nicht so klar und geordnet" [3]). Auch die Philosophie legt keine neuen Keime in die Menschheit, sie entwickelt nur, was schon in und mit dem unendlichen transzendenten Geiste der Menschheit gegeben ist. Sie ist das bewußte Streben der Menschen nach ihrem Ziel, der Unendlichkeit und Allerkenntnis; denn in ihr will „und kann auch das einzelne Werk die Welt

---

[1]) Minor II 364 f. [2]) ib. 318. [3]) ib. 318, 40.

umfassen [1])." Sie ist der „Weltgeist" [2]), der „Geist des Universums" [3]) in der Menschheit, nicht etwas, was die Lücken im Leben müßiger Menschen auszufüllen hätte, sondern „ein notwendiger Teil des Lebens", „Geist und Seele der Menschheit" [4]). Deshalb ist auch in allem geistigen Streben der Menschheit ein philosophisches Element: „Der Geist ist alles, und durch die Herrschaft des Innern über das Äußere, durch Ausbildung des Verstandes und der Gedanken und durch stete Beziehung auf das Unendliche können alle Studien und selbst die gewöhnlichste Lektüre philosophisch werden [5])." Deshalb ist es für Fr. Schlegel um 1798 noch „klar und einleuchtend", daß die Philosophie „heiliger und gottverwandter" sei als die Poesie. „Zwar hat sie oft die Götter geleugnet, aber dann waren es solche, die ihr nicht göttlich genug waren ... Oder es ist auch nur vorübergehende Krise und beweiset dann gerade das Entgegengesetzte von dem, was es zu beweisen scheint. Die heftigste Neigung kann sich am leichtesten wider sich selbst kehren ... Alles Unendliche berührt sein Gegenteil. Es gibt eine Eifersucht, die nicht aus Neid oder Mißtrauen, sondern aus angeborener tiefer Unersättlichkeit entspringt. Kann sie wohl ohne Liebe sein? Ebensowenig ist der leidenschaftliche Unglaube vieler Philosophen ohne Religiosität möglich. — Die wahre Abstraktion selbst, was tut sie anders, als die Vorstellungen von ihrem irdischen Anteile reinigen, sie erheben und unter die Götter versetzen [6])?"

Das ist Fr. Schlegels Standpunkt um 1798, doch im nächsten Jahre schon, wo die Zentrumslehre in ihre vollen Rechte tritt, ist ihm die Abstraktion der Philosophie zu abstrakt. Von 1799 an muß die Philosophie immer mehr

---

[1]) Minor II 325, 34. [2]) ib. und ib. 326, 8. [3]) ib. 334, 33. [4]) ib. 326, 26; vgl. 334, 17. [5]) ib. 334, 35. [6]) Minor II 329.

der über sie hinausgehenden, aber auf ihr beruhenden, „ewig vollen unendlichen Poesie“ [1]), in der sich Selbsterkenntnis, Universalität und Transzendentalität vermittels der Phantasie zu einer „realistischen“ Anschauung vom Ganzen erheben, den Vorrang lassen [2]).

Übergangsglieder von einem Standpunkt zum andern, wo die Philosophie nicht unter, sondern neben die Poesie tritt, haben wir sowohl in dem Aufsatz „über die Philosophie“ als auch in den „Ideen“. Nach Idee 67 sind sich z. B. Philosophie und Poesie „symmetrisch entgegengesetzt.“

„Die Abstraktion ist ein künstlicher Zustand. Dies ist kein Grund gegen sie, denn es ist dem Menschen gewiß natürlich, sich dann und wann auch in künstliche Zustände zu versetzen. Aber es erklärt, warum auch ihr Ausdruck künstlich ist. Man könnte es sogar zum Kennzeichen der strengen eigentlichen Philosophie machen, die nur Philosophie sein will und die übrigen Teile der menschlichen Tätigkeit vor der Hand bei Seite setzt, daß sie dem rohen menschlichen Sinne ohne künstliche Hülfsmittel und Zubereitung unverständlich sein muß [3]).“

Über diesen künstlichen Zustand und über diese nur für *einige* Menschen verständliche Sprache des „Instinktes der Göttlichkeit“ erhebt sich dann die alles verbindende, alle Menschen vereinigende und allen verständliche *romantische Poesie*.

---

[1]) Ideen 11. [2]) Minor II 360. Ideen 34 und 48. [3]) Minor II 332. Vgl. Ideen 46, 57.

Die romantische Poesie

Die Ausführungen über das Wesen der romantischen Poesie sind der Kernpunkt der romantischen Weltanschauung und Ästhetik. Wollen wir uns klar machen, was die Romantiker selbst unter romantischer Poesie verstehen, so müssen wir drei verschiedene Definitionen ins Auge fassen. Die romantische Poesie wird in einem ganz weiten, dann in einem engern und schließlich in einem ganz engen und bestimmten Sinn gefaßt.

I. „Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist", heißt es im Athen.-Fragm. 116. — Und im „Gespräch über die Poesie" ist „das Romantische nicht sowohl eine Gattung als ein Element der Poesie, das mehr oder minder herrschen und zurücktreten, aber nie ganz fehlen darf". „Es muß Ihnen nach meiner Ansicht einleuchtend sein", sagt Schlegel, „daß und warum ich fordre, alle Poesie solle romantisch sein"[1]. „In einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein[2]."

II. Im engern Sinne tritt die romantische Poesie als moderne Poesie in Gegensatz zur antiken: Sie nähert sich dann als „Poesie der Poesie" den Griechen, nimmt als „Transszendentalpoesie" die zukünftige Entwicklung des menschlichen Bewußtseins ahnungsvoll in Besitz, hat aber ihren

---

[1]) Minor II. 372, 45 f. [2]) Athen.-Fragm. 116, 7.

eigentlichen Charakter und Grund in der progressiven Universalität des geborenen Künstlers. Athen.-Fragm. 247 lesen wir: „Dantes prophetisches Gedicht ist das einzige System der transzendentalen Poesie, immer noch das höchste seiner Art. Shakespeares Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst. Goethes rein poetische Poesie ist die vollständigste Poesie der Poesie. Das ist der große Dreiklang der modernen Poesie, der innerste und allerheiligste Kreis“ [1]).

Hierbei unterscheidet Fr. Schlegel eine Alt-Romantik mit Shakespeare und eine Neu-Romantik mit Goethe als Mittelpunkt [2]).

III. tritt die romantische Poesie gelegentlich in Gegensatz zur modernsten. Dann aber nur in der fast allen Entwicklungsdenkern eigentümlichen Inkonsequenz, mit der die eigene Zeit und Gegenwart als entartetes Produkt empfunden wird [3]). So Fr. Schlegel: „Indessen bitte ich Sie doch, nun nicht sogleich anzunehmen, daß mir das Romantische und das Moderne völlig gleich gelte. Ich denke, es

[1]) Es liegt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit, mich ausdrücklich mit Haym auseinanderzusetzen. Ich behalte mir vor, es in Kürze zu tun. Doch ich glaube, schon aus dem oben entwickelten Begriff der „Universalität“ erhellt, daß es nicht möglich ist, Fr. Schlegels Ausspruch: „Shakespeares Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst“, einfach in das Gebiet des Orakelhaften zu verweisen (Haym S. 265); auch würden nach Hayms Definition des Romantischen ein drittel aller auf romantische Poesie bezüglichen Aussprüche zum Orakelhaften gehören. Schuld an diesem Mißverständnis ist wohl hauptsächlich die Methode, den Meisteraufsatz und den späteren „Begriff des Romans“ als Schlüssel und Kommentar zu den Fragmenten und der ganzen „Doktrin“ zu benutzen. [2]) Dies mehr implizite als ausdrücklich. Aber Minor II 314, 26 wird Don Quichote ausdrücklich als zur alten romantischen Poesie gehörend bezeichnet. [3]) Fr. Schlegel hat allerdings weniger unter dem Vorwurf der Inkonsequenz zu leiden, da er ausdrücklich betont, daß ganze Geschlechter für die Entwicklung verloren gehen können; siehe oben S. 99.

ist etwa ebenso verschieden, wie die Gemälde des Raphael und Coreggio von den Kupferstichen, die jetzt Mode sind [1]). Wollen Sie sich den Unterschied völlig klar machen, so lesen Sie gefälligst etwa die Emilia Galotti, die so unaussprechlich modern und doch im geringsten nicht romantisch ist, und erinnern sich dann an Shakespeare, in den ich das eigentliche Zentrum, den Kern der romantischen Phantasie setzen möchte [2])."

Lessing war nämlich in den Augen der Romantiker überhaupt kein Dichter. Romantisch in diesem Sinne bedeutet nur soviel als wahre, dem Herzen entquollene Dichtung im Gegensatz zur verstandesmäßigen.

Wir beschränken uns daher auf den Punkt I und II. I. Die romantische Poesie ist in einem gewissen Sinne die Poesie selbst. II. Sie ist eine neue Erscheinung im Verhältnis zur Antike.

I

Die romantische Poesie ist die Poesie selbst

„Der Geist der Poesie ist nur einer und überall derselbe" [3]), sagt Fr. Schlegel, und auf diesen Satz gründet sich seine ganze Spekulation über die romantische Poesie.

Im Grunde gibt es nur *eine* Poesie, das ist Poesie des Allgeistes, das ist die „Urkraft" des Zentrums, wie sie sich stumm und doch beredt im Leben und Lieben des Universums und der Menschheit „aus der Tiefe" heraus offenbart. Was sind alle „die künstlichen Werke oder natürlichen Erzeugnisse, welche die Form und den Namen von Gedichten tragen", „gegen die formlose und bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust

[1]) Vgl. Polemik gegen die Kupferstiche: Athen.-Fragm. 311. [2]) Minor II 372. [3]) Minor II 382, 17.

der Frauen glüht? Diese aber ist die erste, ursprüngliche, ohne die es gewiß keine Poesie der Worte geben würde. Ja, wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Tätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind — die Erde [1])." „Die Liebe ist die höchste Naturpoesie [2])."

Hier wird Herders Anschauung, die Poesie sei eine Naturanlage der Menschheit, philosophisch ergänzt und erweitert: Auch ohne den Menschen gibt es Poesie, denn sie ist zuerst und ursprünglich ein Lebenselement der ganzen Natur, nicht ein Produkt, sondern Prinzip alles Lebens. Poesie ist ein „heiliges Mysterium [3])". Sie ist der „Glanz" und „Schimmer", der über alles wahre Leben und Sein ausgegossen ist; sie ist das unsagbare Etwas, was uns beim Sonnenuntergang ergreift und aus der vollen Pracht der Rose zu uns spricht; sie ist die Macht der Schönheit und der Stimmung, die wir fühlen, ohne sie zu begreifen, und der wir doch überall in der Schöpfung begegnen. Es gibt Poesie, wie es Leben gibt; und alles Lebendige hat seinem innersten Sein nach Teil an dieser Urpoesie. Wollen wir sie uns erklären, so bleibt nur eine Antwort: sie ist die Offenbarung der all-liebenden Gottheit.

Im Menschen aber, diesem höchsten Produkt der poesievollen Schöpfung, lebt vor allem ihre Urkraft und Urschönheit. Ganz im Sinne Herders heißt es deshalb bei Fr. Schlegel: „Wie der Kern der Erde sich von selbst mit Gebilden und Gewächsen bekleidete, wie das Leben von selbst aus der Tiefe hervorsprang, und alles voll ward von Wesen, die sich fröhlich vermehrten, so blüht auch Poesie

---

[1]) Minor II 339 f. [2]) Nov. I 121. [3]) Minor II 340, 26. Vgl. Tieck (1828) Kritische Schriften II 256 Wie kann man — erhält.

von selbst aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit hervor, wenn der erwärmende Strahl der göttlichen Sonne sie trifft und befruchtet“ [1]). Deshalb ist auch „Genie zu haben der natürliche Zustand des Menschen; gesund mußte auch er aus der Hand der Natur kommen“ [2]). Das Geniale und das Ursprüngliche ist das Poetische in der Menschheit. Und an diesem hat ein jeder teil, sei er, wer er wolle, solange er nur selbst ist, solange er auf seiner ihm angebornen Eigentümlichkeit beharrt: „Jeder trägt seine eigene Poesie in sich. Die muß ihm bleiben ... so gewiß er der ist, der er ist, so gewiß nur irgend etwas Ursprüngliches in ihm war; und keine Kritik kann und darf ihm sein eigenstes Wesen, seine innerste Kraft rauben, um ihn zu einem allgemeinen Bilde ohne Geist und ohne Sinn zu läutern und zu reinigen, wie die Toren sich bemühen, die nicht wissen, was sie wollen“ [3]). Wir brauchen also nur tief genug zu gehen, um unsern Glauben an die Menschheit in glänzender Weise gerechtfertigt zu sehen, denn in der Tiefe seines Wesens ist auch das Letzte und Geringste der Menschenkinder Poesie. Wo der Mensch sein wahres Sein lebt, lebt er Poesie — das ist Fr. Schlegels großer Glaube. „Es ist recht übel, daß die Poesie einen besondern Namen hat, und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes. Dichtet und trachtet nicht jeder Mensch in jeder Minute [4])?“

Da nun die Poesie in allen Menschen lebt, so wird sie auch überall im Leben und Schaffen der Menschen gegen-

---

[1]) Minor II 339, vgl. Athen.-Fragm. 315 und Tieck Kritische Schriften I 180. [2]) Ideen 19 vgl. Ideen 36: „Jeder vollständige Mensch hat einen Genius.“ Vgl. Athen.-Fragm. 330. [3]) Minor II 338. [4]) Nov. I 120 f.

wärtig und wirksam sein[1]). Es ist deshalb „indelikat, sich drüber zu wundern, wenn etwas schön ist oder groß; als ob es anders sein dürfte“[2]). In Schönheit und Größe erscheint ja der Geist der Poesie, der Geist der liebenden Gottheit, an der Oberfläche. Er erscheint überall da, wo etwas nicht nur getan wird, sondern schön getan wird, überall da, wo sich ein Leben bildet, ein neues, treffendes Wort, eine freie Form entsteht[3]). Jedes liebende Wort, alle Liberalität des Umgangs und Stils, alle Anmut im Reden, Bewegen und Handeln gehen auf ihn zurück[4]). Er erscheint „als Zutrauen, als Demut, als Andacht, als Heiterkeit, als Treue und als Scham, als Dankbarkeit; am meisten aber als Sehnsucht und als stille Wehmut“[5]). „Alles was kräftig, treffend und groß ist in dem Leben handelnder oder liebender Menschen, wenngleich sie nichts wissen von den Namen der Wissenschaften und Künste, ist Eingebung jenes Weltgeistes[6]).“ Er lebt in der Phantasie des Menschen am deutlichsten. Er offenbart sich auch in Witz und Humor[7]). Mutterwitz ist angeborne latente Poesie. In diesem Sinne heißt es: „Der Humor eines Swift, eines Sterne sei die Naturpoesie (!) der höhern Stände unsers Zeitalters ...“ Denn „die Poesie ist so tief in dem Menschen gewurzelt, daß sie auch unter den ungünstigsten Umständen immer noch zu Zeiten wild wächst.“ Sterne und Swift sind also keine Poeten im eigentlichen Sinne des Wortes, aber sie haben sich, trotz der Verkünstelung, unter der sie als Genossen einer ungünstigen, philiströsen Zeit leiden, etwas Ursprüng-

[1]) Minor II 327. [2]) Lyz.-Fragm. 127. [3]) Siehe unten: Kunstwerk und Kunstform. [4]) Athen.-Fragm. 430. [5]) Ideen 104. [6]) Minor II 326, 5. [7]) Ideen 109: Phantasie und Witz sind dir Eins und Alles! — Deute den lieblichen Schein und mache Ernst aus dem Spiel, so wirst du das Zentrum fassen und die verehrte Kunst in höherm Lichte wiederfinden. Vgl. Lyz.-Fragm. 9; 59.

liches gewahrt. Dieses Ursprüngliche ist ihr Witz, ihr Humor, und der ist das Poetische, Wahre, Bleibende in ihren Werken. — Aber was ist der Witz eines Sterne gegen den „göttlichen Witz, die Phantasie eines Shakespeare?“ Diese sind so gewaltig, daß das gegenwärtige kleine Geschlecht sie kaum verstehen kann [1]).

Auch als Volkscharakter oder Völkeroriginalität, wie es im Sinne Fr. Schlegels heißen müßte, offenbart sich die latente Weltpoesie [2]). In der griechischen Antike erscheint sie in voller Kraft als „Kunst“trieb [3]), bei den Römern offenbart sie sich hauptsächlich als „Urbanität“ [4]). Bei den Orientalen aber ist sie gewissermaßen zu Hause: „Ihre reine starke Empfänglichkeit für die Poesie des Lebens und die wunderbare, geheimnisvolle Anmut der Natur“ lassen den ganzen Orient als den reinsten Quell der Poesie erscheinen [5]). „Ist denn alles Poesie?“ ruft im „Gespräch über die Poesie“ Amalia-Caroline mit komischer Verzweiflung aus, „wenn das so fort geht, wird sich uns, ehe wirs uns vorsehen, eins nach dem andern in Poesie verwandeln“; — denn Lothario hatte soeben auch die „durchgebildete Vollendung des Stils, die gediegene und helle Darstellung“ im Tacitus [6]) als „Poesie“ bezeichnet. Ernsthaft aber dozieren Lothario und Ludoviko daraufhin: „Jede Kunst und jede Wissenschaft, die durch die Rede wirkt, wenn sie als Kunst um ihrer selbst

---

[1]) Minor II 369: „Wir dürfen nun einmal die Forderungen in diesem Stück an die Menschen der jetzigen Zeit nicht zu hoch spannen, und was in so kränklichen Verhältnissen aufgewachsen ist, kann selbst natürlicherweise nicht anders als kränklich sein“. — Was Sterne und Swift für England, das sind Jean Paul und Tieck für Deutschland: Athen.-Fragm. 421, 10 und 125. Ursprünglicher ist der Witz des Aristophanes: Athen.-Fragm. 154.
[2]) Athen.-Fragm. 248. [3]) Siehe unten: Kunstform. [4]) Athen.-Fragm 146. Vgl. Tieck Kritische Schriften I 151. [5]) Nov. I 57. Minor II 362, 25.
[6]) Vgl. Athen.-Fragm. 166: der „poetische Tacitus“.

willen geübt wird, und wenn sie den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie." „Und jede, die auch nicht in den Worten der Sprache ihr Wesen treibt, hat einen unsichtbaren Geist, und der ist Poesie[1])." Und daß es Schlegel ernst ist mit der Behauptung, daß der Geist aller Wissenschaft Poesie ist, haben wir gesehen. Und die andern Romantiker stimmen ihm bei. Im Märchen des Ofterdingen spricht die Weisheit zur Poesie: „Du wirst die Seele unsers Lebens sein[2])." Und Tieck erklärt die Absicht des Ofterdingen so: Novalis „wollte das eigentliche Wesen der Poesie aussprechen, und ihre innerste Absicht erklären. Darum verwandelt sich Natur, Historie, der Krieg und das bürgerliche Leben mit seinen gewöhnlichsten Vorfällen in Poesie, weil diese der Geist ist, der alle Dinge belebt"[3]).

Nach diesem Stand der Dinge ist es allerdings „nicht nötig, daß irgend jemand sich bestrebe, etwa durch vernünftige Reden und Lehren die Poesie zu erhalten und fortzupflanzen oder gar sie erst hervorzubringen, zu erfinden, aufzustellen und ihr strafende Gesetze zu geben, wie es die Theorie der Dichtkunst so gern möchte[4])."

„Das bloße Darstellen von Menschen, von Leidenschaften und Handlungen macht es wahrlich nicht aus, so wenig wie die künstlichen Formen; und wenn ihr den alten Kram auch millionenmal durch einander würfelt und über einander wälzt. Das ist nur der sichtbare, äußere Leib, und wenn die Seele erloschen ist, gar nur der tote Leichnam der Poesie. Wenn aber jener Funken des Enthusiasmus im Werke ausbricht, so steht eine neue Erscheinung vor uns, lebendig und in schöner Glorie von Licht und Liebe[5])."

[1]) Minor II 353 f., vgl. 364 f. [2]) Nov. I 151. [3]) ib. 181 f. [4]) Minor II 339, 19. [5]) ib. 361, 10.

Nicht auf den Leib der Poesie kommt es also zunächst an, sondern auf den Geist. Und dieser „Geist der Poesie ist nur einer und überall derselbe“ [1]). Es ist derselbe eine Geist, der als Geist Gottes, als natürliche Liebe, als strebende Menschheit das Höchste und Heiligste und das Ursprünglichste, Wirklichste, Wahrste und Unvergänglichste zugleich ist. Unbewußt haben auch die Griechen aus ihm geschöpft. Aber seine Erkenntnis als Allseele, Lebensprinzip und göttliches Wesen ist romantisches Geistesprodukt.

Als Folge dieser Erkenntnis verlangen die Romantiker ein bewußtes Zurückgehen auf das Zentrum, ein freies, direktes Schöpfen aus der Quelle: Religion und Liebe, so wie sie sie verstehen, als notwendige Eigenschaften aller Poesie. Man muß es „inne werden, daß man sich selbst und die Liebe nie verlieren kann“, sagt Fr. Schlegel [2]). „Jedes Gedicht soll eigentlich romantisch ... sein in jenem weitern Sinne des Wortes, wo es die Tendenz nach einem tiefen, unendlichen Sinn bezeichnet [3]).“

Wir begreifen, daß in diesem „weitern Sinn“ die romantische Poesie die Dichtkunst selbst ist, wie „sie alles umfaßt, was nur poetisch ist, vom größten, mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zum Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang“. Der Kuß des Kindes — ein ungesagter Gesang der Weltseele, der Urpoesie: solch ein Gedanke ist eine Poesie in sich selbst. Immer wieder fühlen wir uns versucht, traurig den Kopf zu schütteln über eine Natur, wie die Fr. Schlegels, die soviel duftige Gedankenschönheit in wuchtigen Gedankenklötzen produzieren mußte, die das Ätherische systematisieren und das Systematische ätherisieren wollte.

---

[1]) Minor II 382, 17; vgl. Athen.-Fragm. 434. [2]) ib. 327, 43. [3]) ib. 364, 19.

II

Die romantische Poesie ist eine neue Erscheinung im Gegensatz zur Antike

Dichten heißt nun dieses unaussprechlich Tiefe, diese Urpoesie des Universums und der Menschheit, die Urliebe alles Lebens in Worten festhalten. Der Dichter gibt dem flüchtigen, geistigen Element im Liede gleichsam einen irdischen Leib. Dieser Leib, das ist, was wir uns gewöhnt haben, als Poesie zu bezeichnen, ohne zu bedenken, daß nicht durch das Wort die Poesie entsteht, sondern daß durch die Berührung mit der lebendigen Poesie das trockene Wort zum Gesange, zur Poesie wird[1]). Aber „das bloße Hören der Worte ist nicht die eigentliche Wirkung dieser geheimen Kunst. Es ist alles innerlich"[2]). Denn alle Poesie, soweit sie diesen Namen verdient, ist nur der Versuch, die lebendige, ewige, göttliche Poesie des Universums und des Menschengeistes, wie sie sich überall als Liebe, Glauben, Schönheit, Bildung, aber auch als Krieg und Kampf[3]) offenbart, die alliebende Weltseele, in Worten widerzuspiegeln; sie ist die „Poesie der Poesie." Der Dichter „weiß jene geheimen Kräfte in uns nach Belieben zu erregen und gibt uns durch Worte eine unbekannte, herrliche Welt zu vernehmen ... Man hört fremde Worte und weiß doch, was sie bedeuten sollen. Eine magische Gewalt üben die Sprüche des Dichters aus; auch die gewöhnlichen Worte kommen in reizenden Klängen vor", heißt es im Ofterdingen[4]). „Nur Gestalt und Farbe können es nachbildend ausdrücken, wie der Mensch gebildet ist; und

---

[1]) Nur eine Weiterbildung des Gedankens liegt vor, wenn die Romantiker ausführen, daß jede wahre Kritik eines Kunstwerkes wieder zum Kunstwerk wird. Hat der Kritiker wirklich den Geist, das Poetische des Kunstwerkes ergriffen, und stellt er diesen Geist dar, so muß dadurch seine Kritik zum Kunstwerk werden. Lyz.-Fragm. 117. Vgl. Kritische Schriften 139, 147.
[2]) Nov. I 24. [3]) ib. 118. [4]) ib. I 24.

so läßt sich auch eigentlich nicht reden von der Poesie als nur in Poesie", sagt Fr. Schlegel. „Die Ansicht eines jeden von ihr ist wahr und gut, insofern sie selbst Poesie ist"[1]).

Dabei hat sich diesem Dichter ohne Liederquell in der Dichterbrust sehr oft die Bemerkung aufgedrungen, daß diese Poesie der Poesie das höchste Wirkliche durchaus nicht erreicht. „Mir hat sich sehr oft die Bemerkung aufgedrungen, daß die Poesie das höchste Wirkliche durchaus nicht erreiche, und ich wunderte mich dann, überall das Gegenteil zu hören, bis ich einsah, daß es wohl ein bloßer Wortstreit sein möchte, und daß sie unter der Wirklichkeit das Gewöhnliche und Gemeine verstehen, dessen Dasein man so leicht vergißt[2])." „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk. Mit andern Worten: alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen[3])."

Wir Menschen können also nicht die Poesie hervorbringen, sondern wir können sie nur darstellen. Der Künstler „kann nur bilden und nichts als bilden[4])." Er kann nur „auf ein populäres Medium denken, um den heiligen, zarten, flüchtigen, luftigen, duftigen gleichsam imponderablen Gedanken chemisch zu binden[5])." „Darstellung ist Sache der Kunst, man stelle sich wie man wolle[6])." Sehr mystisch drückt dies Novalis aus: Nach ihm ist: „Der eigentliche Geist der untergeordneten (d. h. der diesem Geist untergeordneten) Dichtkunst die Regsamkeit des höchsten, eigentümlichen Daseins[7])." — Daß

[1]) Minor II 339, 29. [2]) ib. 327, vgl. Nov. I 235. [3]) Minor II 364; vgl. W. Schlegel, Athen.-Fragm. 173: „Im Stil des echten Dichters ist nichts Schmuck, alles notwendige Hieroglyphe". [4]) Ideen 54. [5]) Minor II 387. [6]) Minor II 355; vgl. Athen.-Fragm. 102 und Minor I 157. [7]) Nov. I 177.

der Dichter diesen allgegenwärtigen Geist der Poesie durch die Kunst ergreifen und darstellen (allegorisieren) kann, ist „ein Wunder", wie alle Verkörperungen des Geistes Geheimnis und Wunder sind. Nach diesem Wunder ist es auch begreiflich und möglich, daß sich die Poesie „lehren und lernen" läßt. „Wenigstens wird es ebenso begreiflich sein, als daß sie überhaupt durch Menschenwitz und Menschenkunst aus der Tiefe ans Licht gelockt werden kann. Ein Wunder bleibt es doch, ihr mögt euch stellen wie ihr wollt [1])." Der Zauberstab, der dieses Wunder vollbringt, ist der Buchstabe [2]). Ausdrücklich scheidet deshalb Fr. Schlegel zwischen dem Geist und dem Buchstaben der Poesie, zwischen „der Kunst und der rohen Schönheit", der „rohen Poesie" und der „Poesie der Form" [3]). Auch in Novalis' Ofterdingen sollten „formlose und förmliche Poesie" miteinander streiten [4]).

Dem Geiste nach ist die Trennung der Poesie in antike und romantische durchaus verwerflich: „Ich würde gegen die Einschränkungen protestieren und für die unbedingte Vereinigung stimmen. Der Geist der Poesie ist nur einer und überall derselbe, heißt es im Gespräch über die Poesie. Darauf die Antwort: Allerdings der Geist! Ich möchte hier die Einteilung in Geist und Buchstaben anwenden ... Im Geist mag ihre unbedingte Verbindung des Antiken und Modernen stattfinden ... Nicht so im Buchstaben der Poesie [5])." Zum Buchstaben gehört aber alles, was der Darstellung dient: die ganze Kunst der Poesie, das, was wir gewöhnlich Poesie nennen. — Den Buchstaben kann man lernen, den Geist muß man besitzen.

---

[1]) Minor II 357, 11. [2]) Ideen 61: „Man redet schon lange von einer Allmacht des Buchstabens, ohne recht zu wissen, was man sagt. Es ist Zeit, daß es Ernst damit werde, daß der Geist erwache und den verlornen Zauberstab wieder ergreife." [3]) Athen.-Fragm. 252 vgl. Lyz.-Fragm. 69, 4, Athen.-Fragm. 217, 22; Minor II 365, 26. [4]) Nov. I 195. [5]) Minor II 382.

Deshalb heißt es einmal: „Nicht die Kunst und die Werke machen den Künstler, sondern der Sinn und die Begeisterung und der Trieb“ [1]. Und ein anderes Mal: „Wer Phantasie oder Pathos oder mimisches Talent hat, müßte die Poesie lernen können, wie jedes andre Mechanische [2].)“

Diese Darstellung der Urpoesie durch die Menschen vermittels des „Buchstabens“ fängt schon in der Sprache an. Ja, als die erste Verkörperung des poetischen Geistes steht sie der Urpoesie am nächsten, reflektiert sie dieselbe am unmittelbarsten. Sie ist „das erste unmittelbare Werkzeug der Magie“ und ihrem Ursprunge nach „identisch mit der Allegorie.“ „Und ich sehe nicht ein, warum wir uns nur an das Wort, nur an den Buchstaben des Buchstabens halten und nicht anerkennen sollten, daß die Sprache dem Geist der Poesie näher steht als andre Mittel derselben [3].“ Die Sprache war also die erste poetische Tat der Menschheit, und jeder Mensch ist also noch heute ein Dichter, wenn er Worte schafft oder sinngemäß verwendet oder nach dem treffendsten Ausdruck für eine neue Wahrnehmung, ein tiefes Gefühl sucht oder aber, von elementaren Kräften getrieben, in der Leidenschaft sich lebhaft und drastisch ausdrückt [4]. „Die Sprache ist wirklich eine kleine Welt in Zeichen und Tönen. Wie der Mensch sie beherrscht, so möchte er gern die große Welt beherrschen, und sich frei darin ausdrücken können. Und eben in dieser Freude, das, was außer der Welt ist, (d. h. der sichtbaren Welt unsichtbar zu Grunde liegt) in ihr zu offenbaren, das tun zu können, was eigentlich

[1] Lyz.-Fragm. 63. [2] Athen.-Fragm. 250. [3] Minor II 383. [4] A. W. Schlegel: Deutsche Lit.-Denkm. 17, 85.

der ursprüngliche Trieb unsers Daseins ist, liegt der Ursprung der Poesie[1])." Doch verstehen es besonders die geborenen Dichter, ihre angeborene Poesie, die ganze Kraft ihres poetischen Genius oft in einen einzigen Ausdruck, ein einziges Wort zu gießen: „Man wird beim Dante, bei Shakespeare und andern Großen Stellen, Ausdrücke finden, die an sich betrachtet schon das ganze Gepräge der höchsten Einzigkeit an sich tragen; sie sind dem Geist des Urhebers näher als andre Organe der Poesie es je sein können[2])."

Die zweite Stufe der Darstellung der göttlichen Urpoesie ist die Mythologie. Sie hat das Höchste schon wirklich „gebildet", „angebildet", „umgebildet". Sie konstruiert schon. In diesem Bilden besteht ihr „inneres Leben[3])."

„Was ist jede schöne Mythologie anders als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Phantasie und Liebe? Einen großen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewußtsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen und festgehalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserm Ohre spricht[4])."

[1]) Nov. I 120. [2]) Minor II 383; vgl. Ideen 78: „Alles Denken des religiösen Menschen ist etymologisch, ein Zurückführen aller Begriffe auf die ursprüngliche Anschauung, auf das Eigentümliche", und Idee 119: „Heil den wahren Philologen! Sie wirken Göttliches, denn sie verbreiten Kunstsinn über das ganze Gebiet der Gelehrsamkeit," (nämlich, weil sie die Sprache auf ihren ursprünglichen und deshalb poetischen Begriff zurückführen); und Nov. I 6: „Es muß noch viele Worte geben, die ich nicht weiß: wüßte ich mehr, so könnte ich viel besser alles begreifen;" vgl. Athen.-Fragm. 93. Durch diese hohe Schätzung der Sprache entwickelt sich aus der Romantik die moderne Philologie. [3]) ib. 361, 36; vgl. 358, 37. [4]) ib. 361; vgl. Ideen 38: „In der Welt der Sprache, oder welches eben soviel heißt, in der Welt der Kunst und der Bildung, erscheint die Religion notwendig als Mythologie oder" (auf einer anderen Stufe der Entwicklung) „als Bibel."

Die Sprache und die Mythologie bilden die Naturpoesie der Menschheit. „Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ist ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf[1]."

Erst nach der Poesie der Sprache und nach der Poesie der Mythologie entsteht die Poesie der Kunst; im engeren Sinne, die Poesie der Dichtkunst oder die Poesie der Poesie[2], zu deren Dienst nur der geborene Künstler berufen ist. „Für den Dichter ist die Poesie an beschränkte Werkzeuge gebunden, und eben dadurch wird sie zur Kunst[3]." „Kann ein Gegenstand zu überschwänglich für die Poesie sein?" Antwort: Nicht „für die Poesie, sondern nur für unsere irdischen Mittel und Werkzeuge[4]."

In der Kunst handelt es sich nun nicht mehr ausschließlich darum, den Geist auf beliebige, freie Weise festzuhalten und zu verkörpern, wie dies bei der Sprache und der Mythologie geschieht, sondern der Buchstabe selbst wird gebildet, man ist bestrebt, dem Geist eine immer passendere Form zu geben, ihn immer heller und klarer in einer immer künstlerischeren Form erscheinen zu lassen. Schon im „Studium" schrieb Fr. Schlegel: „Die Kunst ist nur das Mittel der Schönheit"[5]. W. Schlegel führt dies 1802 aus, indem er der inzwischen erschienenen Transzendentalphilosophie Schellings recht gibt: „Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen ... Wie kann nun das Unendliche auf die Oberfläche, zur

[1]) Minor II 361, 36. [2]) ib. 339 f.; vgl. Lyz.-Fragm. 100. [3]) Nov. I 119. [4]) ib. I 118 f. [5]) Minor I 157, 19.

Erscheinung gebracht werden? Nur symbolisch, in Bildern und Zeichen. Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgetan hält; die poetische, welche sie immerfort deutet und eine figürliche Unerschöpflichkeit in ihnen sieht . . . Dadurch wird erst alles für uns lebendig. Dichten (im weitesten Sinne für das Poetische, allen Künsten zum Grunde Liegende genommen) ist nichts andres als ein ewiges symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußres auf ein unsichtbares Innres." In diesem „absoluten Akt" des menschlichen Dichtungsvermögens sieht W. Schlegel einen unmittelbaren Beweis der „ursprünglichen Einerleiheit von Geist und Materie": „Durch die Tat" des Künstlers wird aus seinem unsichtbaren Dichtergeist ein sinnlich wahrnehmbares Gedicht oder Kunstwerk; und so wird uns die Anschauung gegeben, wie aus dem ursprünglichen, unendlichen Geist ein endlicher Körper werden kann; wir sehen die Einerleiheit von Geist und Materie, eine Identität, die sonst nur „spekulativ dargetan werden kann" [1]).

„Wo irgend lebendiger Geist in einem gebildeten Buchstaben gebunden erscheint, da ist Kunst, da ist Absonderung, Stoff zu überwinden, Werkzeuge zu gebrauchen, ein Entwurf und Gesetze der Behandlung [2])." Hier in der Kunst der Poesie haben wir nun ein allmähliches Aufsteigen, einen Entfaltungsgang. Erst allmählich wird der Kunstdrang zum „größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst [3])." „Je mehr die Poesie Wissenschaft

---

[1]) Deutsche Lit.-Denkm. 17; 90 f. Auch hier ein Punkt, warum der Realismus der Poesie über den Idealismus der Philosophie zu rücken wäre.
[2]) Minor II 343; vgl. Nov. I 114 und Lyz.-Fragm. 21. [3]) Athen.-Fragm. 116.

wird, je mehr wird sie auch Kunst[1])." Denn „die Kunst ruht auf dem Wissen, und die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte[2])." „Wie der Dichter erst durch Wissenschaft ein Künstler wird[3])." Wir sehen in all diesen Sätzen, wie scharf nach den Romantikern der unendliche göttliche Geist der Poesie von dem nur menschlichen „Buchstaben" der Kunst zu trennen ist: „Eine eigentliche Kunstlehre der Poesie würde mit der absoluten Verschiedenheit der ewig unauflöslichen Trennung der Kunst und der rohen Schönheit anfangen. Sie selbst würde den Kampf beider darstellen und mit der vollkommnen Harmonie der Kunstpoesie und Naturpoesie endigen[4])." „Die Frauen haben durchaus keinen Sinn für die Kunst, wohl aber für die Poesie", heißt es. „An Spekulation, innerer Anschauung des Unendlichen fehlt es ihnen gar nicht; nur an Abstraktion, die sich weit eher lernen läßt[5])." Fr. Schlegel faßt also, wie auch Wilh. Schlegel[6]), die künstlerische Darstellung der ewigen, unendlichen Poesie durch die Sprache immer nur als ein unvollkommenes, menschliches Tun, als eine Abstraktion. „Das höchste Wirkliche" wird auch der Dichter nicht erreichen. — Dies führt Fr. Schlegel dann dazu als Ideal eine Form aufzustellen, die so wenig Abstraktion wie möglich haben sollte — die Arabeske.

Nicht im Geist der Poesie, sondern nur in der Kunst der Poesie darf von einer Trennung in Antike und Moderne, und von einer Einteilung in Arten und Klassen die Rede sein.

Die Kunst der Poesie als beruhend auf Geschichte und Wissenschaft macht die Trennung in

---

[1]) Athen.-Fragm. 255. [2]) Minor II 343. [3]) Athen.-Fragm. 302.
[4]) ib. 252: Das Fragment ist das Programm der Ästhetik Fr. Schlegels.
[5]) ib. 102. [6]) Deutsche Lit.-Denkm. 17, 85.

antike und moderne Poesie oder in Antike, Romantik und Neu-Romantik notwendig.

Die Kunst der Poesie entsteht bei den Griechen. Sie schließt sich dort an die gegebene Mythologie an. Von Homer an haben wir eine Geschichte der Poesie, „aufsteigend von Geschlecht zu Geschlecht“ [1]); eine ununterbrochene Kette aufsteigender Vervollkommnung. Zwischen der Mythologie und der Homerischen Poesie ist eine Lücke, welche die allmähliche Entwicklung der Kunst aus der Mythologie unsern Blicken entzieht. „In dem Gewächs der Homerischen sehen wir gleichsam das Entstehen aller Poesie; aber die Wurzeln entziehn sich dem Blick, und die Blüten und Zweige der Pflanze treten unbegreiflich schön, aus der Nacht des Altertums hervor. Dieses reizend gebildete Chaos ist der Keim, aus welchem die Welt der alten Poesie sich organisierte [2]).“

Auf die erste große Welle der Poesie, die wir als Antike bezeichnen, und die ihre Höhe in der Sophokleischen Periode hatte, folgt eine Ruhepause. Die Poesie als Kunst wird zurückgedrängt. Im Römerreich zersplittert sich der Geist der Poesie in Rhetorik und Philosophie und kleinere Kunstbestrebungen. In der übrigen Welt wird die Religion (das Christentum) die Trägerin des „Enthusiasmus“ [3]).

Dann folgt eine zweite höhergehende Woge der Kunstpoesie [4]), die der Romantischen Poesie.

Die Alt-Romantische Poesie: „Mit den Germaniern strömte ein unverdorbener Felsenquell von neuem Heldengesang über Europa; und als die wilde Kraft der Gotischen Dichtung durch Einwirkung der Araber mit einem Nachhall von den reizenden Wundermärchen des

[1]) Minor II 343, 30. [2]) ib. 344; vgl. ib. I 233. [3]) ib. 346 f. [4]) ib. 349, 24.

Orients zusammentraf, blühte an der südlichen Küste gegen das Mittelmeer ein fröhliches Gewerbe von Erfindern lieblicher Gesänge und seltsamer Geschichten, und bald in dieser, bald in jener Gestalt verbreitete sich mit der heiligen, lateinischen Legende auch die weltliche Romanze, von Liebe und von Waffen singend [1])."

Von Italien geht die romantische Poesie aus. In Shakespeare erreicht sie ihren Höhepunkt und besten Ausdruck. Dann sinkt sie bald zu Boden.

Dante ist der erste Vertreter dieser romantischen Poesie. In Dante verbindet sich die Kunst der Poesie mit dem bisher herrschenden Enthusiasmus der Religion. Mit seiner Kunst aber bei den Griechen anzuknüpfen, war Dante nicht vergönnt. Er sah nicht weiter als das Römerreich. Doch in ihm, dem geborenen Dichter, lebte der Mittelpunkt, die Alleinheit. Deshalb „konnten ihm auch Römer den allgemeinen Gedanken eines großen Werkes von geordnetem Gliederbau mittelbar anregen. Mächtig faßte er ihn; in Einen Mittelpunkt drängte sich die Kraft seines erfindsamen Geistes zusammen, in Einem ungeheuren Gedicht umfaßte er mit starken Armen seine Nation und sein Zeitalter, die Kirche und das Kaisertum, die Weisheit und die Offenbarung, die Natur und das Reich Gottes. Eine Auswahl des Edelsten und des Schändlichsten, was er gesehn, des Größten und des Seltsamsten, was er ersinnen konnte; die offenherzigste Darstellung seiner selbst und seiner Freunde, die herrlichste Verherrlichung der Geliebten; alles treu und wahrhaftig im Sichtbaren und voll geheimer Bedeutung und Beziehung aufs Unsichtbare" [2]). — Wegen dieser geheimen Beziehungen auf das Unsichtbare, auf die absolute Einheit, die dem treu

---

[1]) Minor II 348. [2]) ib. I 348.

dargestellten Einzelnen die eigentliche tiefe Bedeutung verleihen, ist „Dantes prophetisches Gedicht das einzige System der transzendentalen Poesie, immer noch das höchste seiner Art [1])."

Diese Transzendentalität ist aber nur ein Faktor der romantischen Poesie, wie des romantischen Lebens, ein zweiter ist natürlich die Liebe in jedem Sinne des Wortes. Petrarkas „Gefühl hat die Sprache der Liebe gleichsam erfunden" [2]).

Ein drittes Merkmal der romantischen Poesie ist dann der Verstand und die Kraft Darstellung. Boccaccios Verstand und materielle Kraft stiftete „eine unversiegbare Quelle merkwürdiger meistens wahrer und sehr gründlich ausgearbeiteter Geschichten für die Dichter jeder Nation" [3]).

In Shakespeare und Cervantes aber sind alle diese Merkmale vereinigt, „Shakespeares Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst" [4]). Sie waren „so groß, daß alles übrige gegen sie nur vorbereitende, erklärende, ergänzende Umgebung scheint. Die Fülle ihrer Werke und der Stufengang ihres unermeßlichen Geistes wäre allein Stoff für eine eigne Geschichte" [5]). „Gründlich, groß und voll Verstand" ist Shakespeare immer, dazu „süß und lieblich". Die Novellen des Boccaccio werden von ihm für die Bühne „mit dem tiefsten Verstande umgebildet, neu konstruiert und phantastisch reizend dramatisiert." Dieser dramatische Verstand verbunden mit „Fülle, Anmut und Witz, hauchte allen seinen Dramen den romantischen Geist ein, der sie in Verbindung mit der tiefen Gründlichkeit am eigensten charakterisiert, und sie zu einer ro-

[1]) Athen.-Fragm. 247. [2]) Minor II 349. [3]) ib. Auch Tieck im Herbino läßt Dante, Petrarca, Ariost und Cervantes neben Shakespeare als die Häupter der romantischen Schule auftreten. [4]) Athen.-Fragm. 247. [5]) Minor II 350.

mantischen Grundlage des modernen Dramas konstruiert, die dauerhaft genug ist für ewige Zeiten"[1]).

An andern Stellen trennt Fr. Schlegel folgendermaßen zwischen antiker und moderner Poesie: Die Antike ist eine Bildung aus der Mythologie. Die erste Kunstepoche der Griechen schließt sich unmittelbar an ihre mythologischen Bildungen an. Die zweite Kunstepoche wächst aus der ersten notwendig hervor, die dritte aus der zweiten u. s. f. So gelangte die griechische Poesie zu einem natürlichen Aufstieg und Abstieg. Sie ist, wie schon im „Studium" bemerkt wurde, eine natürliche Organisation[2]). — Die romantische Poesie schließt sich, weil sie keine Mythologie hatte, an die Wirklichkeit an[3]). Sie beruht auf wahrer Geschichte, das beste in ihr sind „Selbstbekenntnis des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigentümlichkeit", „eigene Anschauung" und „dargestelltes Leben"[4]). Die Darstellung der Charaktere und Leidenschaften ist daher bei den Griechen idealistisch-plastisch, bei den neueren historisch-pittoresk[5]).

Diese Zeit der altromantischen Poesie, des Mittelalters, wo ihre großen Ideale: Transzendentalität, Liebe, Verstand und Universalität in der Poesie ihre einfache und doch so tiefe Vereinigung finden, ist begreiflicherweise für die Romantiker eine Zeit zum Entzücken. Ihr „kunstreiches, vielwissendes und begütertes" Zeitalter tritt dagegen zurück und auch die stille, einfache Klassizität kann dagegen nicht aufkommen. Sehr hübsch drückt Novalis dies im Bilde aus. „In allen Übergängen scheint, wie in einem Zwischenreiche, eine höhere geistliche Macht durchbrechen zu wollen;

---

[1]) Minor II 351 f. [2]) ib. I 145; vgl. II 358. [3]) ib. 372, 14. [4]) ib. 374, 34; vgl. Tieck: Kritische Schriften II 194. [5]) Minor II 382; vgl. Walzel: Schriften der Goethe-Gesellschaft XIII S. LII; für idealistisch-plastisch und historisch-pittoresk hieß es im „Studium" objektiv und interessant.

und wie auf der Oberfläche unseres Wohnplatzes, die an unterirdischen und überirdischen Schätzen reichsten Gegenden in der Mitte zwischen den wilden, unwirtlichen Urgebirgen und den unermeßlichen Ebenen liegen, so hat sich auch zwischen den rohen Zeiten der Barbarei und dem kunstreichen, vielwissenden und begüterten Weltalter eine tiefsinnige und romantische Zeit niedergelassen, die unter schlichtem Kleide eine höhere Gestalt verbirgt. Wer wandelt nicht gern im Zwielichte, wenn die Nacht am Lichte und das Licht an der Nacht in höhere Schatten und Farben zerbricht[1])?"

Nach dem Tode Shakespeares sinkt die hochgehende Welle der romantischen Poesie, und es erhebt sich zunächst keine neue aus ihrem Schoß. Die Moderne beginnt, und zunächst erscheint alles platt und flach, „eine unermeßliche Ebene". Die Philosophie zieht den Enthusiasmus an sich. Was als Kunst der Poesie hervortritt, ist ein „System falscher Poesie, welches auf einer gleich falschen Theorie der Dichtkunst ruhte". Frankreich macht sich dabei besonders bemerkenswert: „Von hier aus verbreitete sich diese schwächliche Geisteskrankheit des sogenannten guten Geschmackes fast über alle Länder Europas[2])."

Die neuromantische Poesie: Jetzt aber an der Wende des 18. Jahrhunderts scheint sich eine dritte, höher gehende Woge über dem platten Wasserspiegel erheben zu wollen. Sie entquillt der tiefsten Tiefe des menschlichen Geistes, der sich in steter Entwicklung unendlich erweitert und bereichert hat. Aus eigener Kraft hat er in der idealistisch-romantischen Philosophie zu seinem Urquell sich zurückgefunden und gleichzeitig hat er dadurch sein Ziel und seinen Weg zu ahnen begonnen: Wer das Zeitalter

---

[1]) Nov. I 16 f. [2]) Minor II 352, 18.

in seiner Verjüngung verstünde, „dem müßte es gelingen können, die Pole der Menschheit zu ergreifen und das Tun der ersten Menschen wie den Charakter der goldnen Zeit, die noch kommen wird, zu erkennen und zu wissen [1])." „Wo die Philosophie aufhört," soll jetzt „die Poesie anfangen [2])." Aus dem Schoße des Idealismus muß sich jetzt „ein ebenso grenzenloser Realismus erheben [3])". Denn die Wirklichkeit ist wohl als eine poetische, geistige, göttliche Wirklichkeit von der Philosophie erkannt, aber nur abstrakt. „Nur eine ewig volle, unendliche Poesie" [4]) wird als Realismus diese große Wirklichkeit um uns und in uns veranschaulichen können: „Alle Philosophie ist Idealismus und es gibt keinen wahren Realismus als den der Poesie [5])."

Bisher hat die Philosophie die latente, poetische Kraft, den „Enthusiasmus" der Menschheit aufgezehrt. Jetzt hat sie den Punkt erreicht, wo sie in Poesie übergehen kann. „Die Philosophie gelangte ... dahin, sich selbst und den Geist des Menschen zu verstehen, in dessen Tiefe sie den Urquell der Phantasie und das Ideal der Schönheit entdecken, und so die Poesie deutlich anerkennen mußte, deren Wesen und Dasein sie bisher auch nicht geahnt hatte. Philosophie und Poesie, die höchsten Kräfte des Menschen, die selbst zu Athen jede für sich in der höchsten Blüte doch nur einzeln wirkten, greifen nun ineinander, um sich in ewiger Wechselwirkung gegenseitig zu beleben und zu bilden [6])."

Jetzt also hebt das goldene Zeitalter der Poesie an, an

---

[1]) Minor II 363, 23; vgl. Athen.-Fragm. 243. [2]) Ideen 48. [3]) Minor II 360. [4]) Ideen 11. [5]) ib. 96; vgl. 34, 57, 137; Athen.-Fragm. 131. [6]) Minor II 353, 2. Siehe auch Joël: „Nietzsche und die Romantik", Jena 1905, S. 50.

dem die Romantiker selbst mitzuarbeiten gedenken. Das Hauptmerkmal derselben ist die enge Verbindung von Philosophie und Poesie.

Für diese neu-romantische Poesie stellt Fr. Schlegel folgendes Programm auf: Sie soll eine Rückkehr und zwar eine bewußte Rückkehr zur Quelle der Poesie, zum Zentrum, sein. Von der Erkenntnis des Mittelpunkts, die eine Folge der philosophischen Spekulation und des poetischen Schauens zugleich ist, geht die romantische Poesie aus. Von diesem Standpunkt aus betrachtet sie alles Einzelne mit erhabener Ironie, spricht sie von dem Ganzen mit Religion, sieht sie bald einen Weltenspiegel im Kleinsten, bald nur eine Spielart im Größten. Das ist ihre „Tendenz nach dem unendlichen Sinn". Sie hat die Unendlichkeit und das Höchste immer vor Augen, und „alles Sichtbare" hat für sie „die Wahrheit einer Allegorie"[1]).

Sie will aber nicht den Geist auf abstraktem Wege nach jenen seligen Gefilden höchsten Erkennens und Schauens mühsam hinquälen, sondern sie will den Mittelpunkt, die vollendete Einheit und eine Vollendung, sichtbar und anschaulich machen:

Fr. Schlegel fordert deshalb die Schöpfung einer neuen Mythologie, als erste Erscheinungsform und Grundlage, als Mittel- und Anknüpfungspunkt für die moderne Poesie. — Diese neue Mythologie, die auf der Philosophie beruhen soll, wird sich von der antiken in wesentlichem unterscheiden: Die Mythologie der Griechen war „überall die erste Blüte der jugendlichen Phantasie, sich unmittelbar anschließend und anbildend an das Nächste, Lebendigste der sinnlichen Welt. Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes

[1]) Ideen 2.

herausgebildet werden; sie muß das künstliche aller Kunstwerke sein, denn sie soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten, ewigen Urquell der Poesie, und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt[1])." Wenn diese Mythologie wirklich einen Begriff von der Urpoesie und Schönheit der alles bedingenden Gottheit und der einen großen Wirklichkeit geben kann, so wird sie allerdings die Keime aller Gedichte verhüllen. Wenn! „Versucht es nur einmal, die alte Mythologie voll von Spionza (All-Einheit in Gott) und von jenen Ansichten, welche die jetzige Physik (All-Einheit als Organismus) in jedem Nachdenkenden erregen muß, zu betrachten wie euch alles in neuem Glanz und Leben erscheinen wird[2])." — Kurz, die neue Mythologie wäre nichts anderes als dargestellte Grundideen, philosophische Überzeugungen, gemeinsame Ideale der Romantiker, vor allem das Symbol des ursprünglichen Zentrums und seiner alles belebenden Liebe. „Ist das Höchste aber wirklich keiner absichtlichen Bildung fähig, so laßt uns nur gleich jeden Anspruch auf irgend eine freie Ideenkunst aufgeben, die alsdann ein leerer Name sein würde[3])." Wir wundern uns hiernach kaum, daß für den Begriff der alles verklärenden, ewigen Liebe das Maria-Symbol bald als das treffendste und schönste empfunden wird, und daß, da es Fr. Schlegel so sehr an plastischer Gestaltungskraft fehlt, bald die schon fertige Symbolik der katholischen Kirche an Stelle dieser neu zu schaffenden Mythologie tritt. „Christus ist jetzt verschiedentlich a priori deduziert worden: aber sollte die Madonna nicht ebensoviel Anspruch haben, auch ein ursprüngliches, ewiges, notwendiges Ideal,

---

[1]) Minor II 358, 23. [2]) ib. 362, 17. [3]) ib. 361, 32; vgl. Athen.-Fragm. 427.

wenn gleich nicht der reinen, so doch der weiblichen und männlichen Vernunft zu sein[1])?"

Diese neue Mythologie wäre aber nur Ausgangs- und Sammelpunkt der neuen Poesie. Von diesem Mittelpunkt aus ist das Gebiet der romantischen Poesie grenzenlos und allumfassend, denn:

Sie ist progressive Universalpoesie.

Als solche vereinigt sie

1. die antike und die altromantische Poesie in ihren wesentlichen Merkmalen, der Objektivität und der Subjektivität; des Idealistisch-Plastischem und des Historisch-Pittoresken. Sie erfüllt also den Traum des 21jährigen Fr. Schlegel, der von einem Punkte sprach, wo das Wesentlich-Antike und das Wesentlich-Moderne sich träfen. — Den Anfang zu dieser Verschmelzung hat Goethe gemacht. In ihm ist Subjektivität und Objektivität verbunden. Er ist objektiv nach Form und „Ton". Ein klassischer Geist durchweht seine Schriften. Er „dichtet nach Ideen ..., wie Plato fordert, daß man nach Ideen leben soll". Aber „der Zauber und Reiz" der Dichtungen „liegt in der schönen Individualität, die sich darin äußert und zur Mitteilung gleichsam gehn läßt. Sie wird durch die klassische Form nur noch pikanter[2])." D. h.: Goethe versteht es seine Goethesche angeborene Poesie[3]), seine dichterische Originalität auf den reinsten, freisten, klassischsten Ausdruck zu bringen: „Goethes rein poetische Poesie ist die vollständigste Poesie der Poesie[4])."

Doch mit dieser einfachen Synthese zweier geschichtlichen Entwicklungsreihen ist der Charakter der „progressiven Universalität" keineswegs erschöpft. Die romantische Poesie ist

---

[1]) Athen.-Fragm. 235. [2]) Minor II 380. [3]) Vgl. Tieck: Kritische Schriften 270. [4]) Athen.-Fragm. 247; vgl. Athen.-Fragm. 149.

2. Transzendentalpoesie. — Transzendentalpoesie nennt sie Fr. Schlegel, weil sie nicht nur die antike und romantische Vergangenheit und die ganze umgebende Wirklichkeit umfaßt, sondern weil ihr Gebiet auch darüber hinausgeht und das Zukünftige, das Ziel der Entwicklung, welches als Ideal dem Geiste vorschwebt, in ihren Bildungen ahnend verkörpert. Sie ist stets „im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann[1].“ Sie dient der Entwicklung. Ihr Hauptaugenmerk ist darauf gerichtet, dem Idealen zur Realität zu verhelfen. Sie zeigt wie ein Ideal allmählich real wird; wie sich aus dieser Realität immer wieder neue Ziele und Ideale erheben. „Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte und endigt als Idylle mit der absoluten Idendität beider[2].“ Transszendental ist eben das, „was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat“[3]). „Ein Ideal ist zugleich Idee und Faktum[4].“ „Ideale, die sich für unerreichbar halten, sind eben darum nicht Ideale, sondern mathematische Phantome des bloß mechanischen Denkens[5].“

Auf die transzendentale Natur der neuen Poesie haben die Romantiker immer einen starken Nachdruck gelegt: „Es ist ein Zweck“ heißt es im Gespräch über die Poesie, „den man nur gleich oder nie erreichen kann: Jeder freie Geist sollte unmittelbar das Ideal ergreifen[6].“

---

[1]) Athen.-Fragm. 116. [2]) ib. 238. [3]) ib. 22, 5. [4]) ib. 121; vgl. Haym 261, Athen.-Fragm. 117. [5]) ib. 412. [6]) Minor II 355, 12.

Die Möglichkeit das Ideal zu ergreifen und darzustellen ist aber nur durch die transzendentale Natur der Genies gegeben. Die Existenz einer Transzendentalpoesie erklärt sich nur daraus, daß der Dichter (wie die Menschheit überhaupt) als geistig-unendlicher Organismus ein Spiegel der göttlichen All-Einheit ist, daß er die zukünftige Entwicklung im Keime schon in sich trägt und in seinem Streben und Darstellen diese Keime nur zur allmählichen Entwicklung bringt[1]: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall; ist denn das Weltall nicht in uns?" fragt Novalis. „Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft[2]."

Daraus erwächst dem Dichter zunächst die Aufgabe auf dem geheimnisvollen Weg nach Innen immer weiter vorzudringen. Durch „künstlerische Reflexion und schöne Selbstbespiegelung"[3]) seines „transzendentalen Ichs" immer mehr Herr zu werden, „sich seiner immer mehr zu bemächtigen[4])." Denn da sich im Dichter das Zentrum spiegelt, da in ihm das Universum gleichsam „reif geworden ist[5])," so braucht er nur sich selbst zu erkennen und er wird das All in sich begreifen. Und da wir im „schöpferischen Moment" des Dichters die „Urerscheinung" haben, so braucht er nur sich in seinem Schaffensdrange und seiner Schöpfertätigkeit darzustellen, um uns zugleich ein Bild von der zentralen, poetischen Urkraft zu geben, um uns im Spiegel des künstlerisch schaffenden Geistes das Zentrum

[1]) Athen.-Fragm. 388: „Transzendental ist, was in der Höhe ist, sein soll und kann ... Es wäre Lästerung zu glauben, die Menschheit könne ihren Zweck überschreiten, ihre Kräfte überspringen"; vgl. ib. 338. [2]) Nov. II 4. [3]) Athen.-Fragm. 238, 13; 342. [4]) Nov. II 8. [5]) Athen.-Fragm. 121.

und die als Kunstwerk aus ihm entspringende Welt ahnend erblicken zu lassen [1]). Die Notwendigkeit der Selbsterkenntnis und der Selbstbespiegelung ist in voller Harmonie mit der Forderung, „einer unendlichen Tendenz" für die romantische Poesie. Erst dadurch wird die romantische Poesie zur wahren Transzendentalpoesie, daß sie eine Form bietet, wie es bisher noch keine gab, „den Geist des Autors vollständig auszudrücken, so daß manche Künstler, die auch nur einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben" [2]). Oder wie es an anderer Stelle heißt: weil sie neben dem Verhältnis des Realen und Idealen auch „zugleich" „das transzendentale Dichtungsvermögen" selbst berücksichtigt [3]).

Mit Recht hat Haym die Transzendentalpoesie in engste Berührung mit der Ironie gebracht. Sie hat den gleichen erhabenen Standpunkt, fügt ihm aber auch den Blick nach Innen — in die dichterische Seele — bei.

Fr. Schlegel nennt als Beispiele für die Transzendentalpoesie „Dante," „Shakespeare," „Goethe" und „Pindar." Daraus ist wohl klar, daß es ihm bei der Forderung der Selbstbespiegelung und immer wieder potenzierten

[1]) Minor II 364, 34. Hegel faßt die romantische Poesie ausschließlich als „Transzendentalpoesie". [2]) Athen.-Fragm. 116. [3]) ib. 238. Daß die Forderung einer Transzendentalpoesie auf Schillers „Naiver und sentimentalischer Dichtung" beruht, ist wohl trotz Fr. Schlegels Verwahrung dagegen klar. Schiller hatte zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung, d. h. zwischen der Dichtung, die auf eine „Nachahmung des Wirklichen" und einer, die auf die „Darstellung des Ideals" abzielt, unterschieden: „Aber," fuhr er fort, „es gibt einen höheren Begriff, der sie beide unter sich faßt, und es darf gar nicht befremden, wenn dieser Begriff mit der Idee der Menschheit in Eins zusammentrifft." — Auf diesen „höheren Begriff", der „eins" ist mit der „Idee der Menschheit", kommt es Fr. Schlegel in der Transzendentalpoesie an. Er erklärt ihn durch die organische Einheitlichkeit der Menschheit. Vgl. Alt: Schiller und die Brüder Schlegel, Weimar 1904. S. 57.

Selbstbespiegelung nicht darum zu tun war, in dem Werke eines x beliebigen dichtenden Individuums dieses selbst in seinen nebensächlichen Bewegungen zu erblicken; z. B. zu erfahren, ob der Dichter am Morgen oder am Abend schreibt, ob ihm wohl oder wehe bei seiner Dichterei ist, ob der Setzer wartet oder nicht, und was dergleichen Scherze waren, die man sich in Anschluß an die Forderung „schöner Selbstbespiegelung" mit dem Publikum erlaubte. Was Fr. Schlegel eigentlich will, spricht ein Lyceum-Fragment[1]) aus: Er fordert: „Genie" d. h. eine unerschöpfliche, geistige Größe und Freiheit, die sich willkürlich oder unwillkürlich — am besten willkürlich — auch im Werke kund gibt; er fordert eine dichterisch selbständige Persönlichkeit, eine volle, klare, selbstbewußte, unerschöpfliche Individualität als sichtbaren und fühlbaren Hintergrund für jedes Werk, wie dies bei Shakespeare, Goethe, Dante der Fall ist. So sollte jedes Werk nach Fr. Schlegel (wenns nur möglich wäre!) den unerschöpflichen Geist des Dichters, der ja ein Brennpunkt des All und des Zentrums ist, spiegeln, so daß wir es nie auslernen könnten[2]) und in immer tiefere Tiefen zu blicken meinten. Es sollte sich uns das Gefühl aufdrängen: Die Individualität des Dichters ist größer und tiefer als sein Werk, ja, sie ist absolut; er ist eine Quelle der Poesie, seine Werke sind nur der Ausfluß. Dies entspricht der Zentrumslehre und der Lehre vom Genie und der Ironie vollkommen. Es entspricht auch dem weiteren Merkmal der progressiven Universalpoesie. Die romantische Poesie bedeutet:

3. Individualismus bei kritischer Selbster-

---

[1]) Lyc.-Fragm. 16. [2]) ib. 20: „Eine klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr draus lernen wollen."

kenntnis und tiefster Geselligkeit. Diese drei gehören zusammen. Und zwar verhält es sich damit folgendermaßen:

Jeder Dichter hat, das wissen wir, eine eigene, ihm angeborene Poesie, eine eigene, poetische Individualität auszudrücken. Und jeder strebt dies auf seine eigene Weise zu tun. Für jeden nun ist der Weg, den er kraft seiner angeborenen Natur geht, der einzig richtige und wahre. Denn seine Individualität das ist ja „der göttliche Funke" des schaffenden Geistes in ihm, kraft dessen er ein geborener Dichter ist.

Nirgends werden uns die Gegensätze in Fr. Schlegel, dem „Autokraten", und der „geselligen Bestie", wie er sie nennt, und dem feinsinnigen Kritiker, wie wir hinzusetzen, deutlicher als hier:

Zunächst fordert er vom Dichter, daß er sich durch nichts von seiner Individualität abbringen lasse, durch nichts sich von dem ihm eigentümlichen Wege locken lasse: „Jeder gehe ganz den seinigen, mit froher Zuversicht, auf die individuellste Weise, denn nirgends gelten die Rechte der Individualität — wenn sie nur das ist, was das Wort bezeichnet, unteilbare Einheit, innrer lebendiger Zusammenhang — mehr als hier, wo vom Höchsten die Rede ist[1])."

Aber dabei bleibt Schlegel nicht stehen. Seine Theorie ist für die übertriebene Subjektivität mancher romantischen Produkte doch nur mittelbar verantwortlich zu machen. Für den feinen Kritiker wäre es doch unmöglich gewesen, ein blindes und schrankenloses Sich-gehen-lassen als Ideal hinzustellen.

An den Hymnus über das göttliche Recht der Originalität schließt sich sofort ein „Aber", die Unentbehr-

[1]) Minor II 362.

lichkeit der Kritik betreffend; und dieses Aber wird fast ebenso begeistert vorgetragen, als das Lob der göttlichen Originalität selbst. „Aber," heißt es, „lehren soll ihn die hohe Wissenschaft echter Kritik, wie er sich selbst bilden muß, in sich selbst[1])." Und im Programm der romantischen Poesie, Athenäum-Fragment 116, heißt es ausdrücklich: „die romantische Poesie will und soll auch ... Genialität und Kritik bald mischen, bald verschmelzen."

Und diese „hohe Wissenschaft echter Kritik" ist noch zu anderen Dingen als zur Selbstzucht nütze: Vor allem „soll sie ihn (den Dichter) lehren, auch jede andre selbständige Gestalt der Poesie in ihrer klassischen Kraft und Fülle zu fassen, daß die Blüte und der Kern fremder Geister Nahrung und Same werde für seine eigne Phantasie[2])." Erst durch die Fähigkeit, auch jede andere Erscheinung der poetischen Urkraft oder des menschlichen Kunsttriebes ganz zu verstehen und zu würdigen, und geistig in sich zu verarbeiten, ist die progressive Universalität der romantischen Poesie verbürgt. Sie will die ganze poetische Wirklichkeit in sich aufnehmen und, wo immer sie wahre Poesie sieht, nicht fragen: woher kommst du, und nach welchem Gesetz lebst du? Sie sieht überall nur den einen Geist der Poesie unter einer interessanten Fülle von Erscheinungen, und jede wahrhaft poetische Erscheinung betrachtet sie als ihr Eigentum. Sie will jede verstehen und alle versammeln zu einem großen Weltreich echter Poesie[3]). Und: „Nie wird der Geist auf dieser Bahn bis ans Ende dringen, oder wähnen, daß er es erreicht: denn nie kann er eine Sehnsucht stillen, die aus der Fülle der Befrie-

[1]) Minor II 338. [2]) ib.; vgl. Lyc.-Fragm. 36. [3]) Schon vor den Romantikern hatte man angefangen die deutsche Literatur zur Weltliteratur zu erweitern. Ganz international sind aber erst die Romantiker. „Das Übersetzen der Dichter und das Nachbilden ihrer Rhythmen ist zur Kunst geworden" sagt Fr. Schlegel mit Recht (Minor II 353, 10).

digungen selbst sich ewig von neuem erzeugt. Unermeßlich und unerschöpflich ist die Welt der Poesie[1])." „Darum darf es auch dem Dichter nicht genügen, den Ausdruck seiner eigentümlichen Poesie, wie sie ihm angeboren und angebildet wurde, in bleibenden Werken zu hinterlassen. Er muß streben, seine Poesie und seine Ansicht der Poesie ewig zu erweitern, und sie der höchsten zu nähern, die überhaupt auf der Erde möglich ist; dadurch, daß er seinen Teil an das große Ganze auf die bestimmteste Weise anzuschließen strebt: denn die tötende Verallgemeinerung wirkt gerade das Gegenteil. Er kann es, wenn er den Mittelpunkt gefunden hat, durch Mitteilung mit denen, die ihn gleichfalls von einer andern Seite auf eine andre Weise gefunden haben. Die Liebe bedarf der Gegenliebe[2])."

Die romantische Poesie ist also durchdrungen von einem Geist liebender Geselligkeit, wie dies „dem Bunde der Künstler", „der Gemeinde der Heiligen", von der Schlegel träumte, entspricht[3]). „Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was ... die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist[4])." Sie ist ein alles verbindendes Prinzip der Harmonie und der gemeinsamen Entwicklung. „Alle Gemüter, die sie lieben, befreundet und bindet Poesie mit unauflöslichen Banden. Mögen sie sonst im eignen Leben das Verschiedenste suchen, einer gänzlich verachten, was der andre am heiligsten hält, sich verkennen, nicht vernehmen, ewig fremd bleiben; in dieser Region sind sie dennoch durch höhere Zauberkraft einig und in Frieden. Jede Muse sucht und findet die andre, und alle Ströme der Poesie fließen zusammen in das allgemeine große Meer[5])."

---

[1]) Minor II 338; vgl. Athen.-Fragm. 116, 8. [2]) Minor II 339 f. [3]) Ideen 49. [4]) Athen.-Fragm. 116, 35. [5]) Minor II 338.

Erst in dieser Verbindung der genialen Geister untereinander sieht Fr. Schlegel die Garantie einer neuen Zeit, einer neuen Gemeinschaft, eines Reiches Gottes und der Poesie auf Erden [1]. Erst dadurch wird nach ihm die Unnatur und Unwirklichkeit der Philisterei und der Beschränktheit endgültig zurückgedrängt werden. Deshalb liegt ihm ungeheuer viel an der Bildung von Poetenschulen im engeren und weiteren Sinne. „Zur Magie kann der isolierte Mensch sich nicht erheben; aber wo irgend Menschentrieb durch Menschengeist verbunden zusammen wirkt, da regt sich magische Kraft. Auf diese Kraft habe ich gerechnet; ich fühle den geistigen Hauch wehen in der Mitte der Freunde; ich lebe nicht in Hoffnung, sondern in Zuversicht der neuen Morgenröte der neuen Poesie," so ruft der begeisterte „Ludoviko" seinen Freunden zu [2]. Doch der nüchterne „Marcus" will eine Schule der Poesie stiften, „wo der Meister den Lehrling wie in andern Künsten tüchtig angriffe und wacker plagte, aber auch im Schweiß seines Angesichts ihm eine solide Grundlage als Erbschaft hinterließe, auf die der Nachfolger dadurch von Anfang an im Vorteil, nun immer größer und kühner fortbauen dürfte, um sich endlich auf der stolzesten Höhe frei und mit Leichtigkeit zu bewegen [3]." Was hier Marcus vorschwebt, ist ein progressus ad infinitum, wie er den exakten Wissenschaften eignet, wo ein errungenes Resultat stets die Stufe zu einem höheren wird. Ein solches plötzliches Verkennen der Kunst der Poesie, welches einen Fr. Schlegel auf einmal in die Nähe der Meistersinger rückt, war nur möglich durch die scharfe Trennung von Geist und Buchstaben und durch den Glauben an die Erlernbarkeit des

---

[1] Ideen 32, 49, 114, 122, 124, 136, 140, 142, 143 144. [2] Minor II 357. [3] ib. 356; vgl. Nov. I 114.

letzteren, sobald nur der Geist vorhanden. Psychologisch läßt sich dieses schon erklären: Fr. Schlegel fühlte den Geist der Poesie in sich, und so wollte er den Buchstaben mit Gewalt zwingen. Vom praktischen Standpunkt aber müssen wir gegen diese wackeren Meister und fleißigen Lehrlinge der Poesie protestieren.

Wir pflichten deshalb „Andreas" bei, wenn er gegen diese Schulenbildung einwendet: „Das Reich der Poesie ist unsichtbar. Wenn ihr nur nicht auf die äußre Form seht, so könnt ihr eine Schule der Poesie in ihrer Geschichte finden, größer als in irgend einer andern Kunst. Die Meister aller Zeiten und Nationen haben uns vorgearbeitet, uns ein ungeheures Kapital hinterlassen."

4. Die Schule der Poesie ist ihre Geschichte[1]). Damit tritt neben den progressus ad infinitum ein regressus ad infinitum als Aufgabe für die progressive Universalpoesie. Die romantische Poesie soll ein verständnisvolles Zurückgehen auf die Geschichte der Poesie und eine Nutzbarmachung von allem, was die Vorwelt als Vermächtnis hinterlassen hat, bedeuten. Die Vergangenheit ist aber so unendlich wie die Zukunft. Den Anfang der Poesie setzt Fr. Schlegel schon bald nicht mehr in die griechische Welt und Mythologie: „Auch die andern Mythologien müssen wieder erweckt werden nach dem Maß ihres Tiefsinns, ihrer Schönheit und ihrer Bildung." „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen." Hier quillt eine noch ursprünglichere, tiefere Quelle der Poesie. „Und wenn wir erst aus der Quelle schöpfen können, so wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Glut, der uns jetzt in der spanischen Poesie so reizend ist, wieder nur abendländisch und sparsam

[1]) Für diese Anschauung ist wohl W. Schlegel der hauptsächliche Anreger (S. Pichtos: Die Ästhetik A. W. v. Schlegels, Berlin 1894, S. 14 f.).

erscheinen." Ungeduldig ruft Fr. Schlegel deshalb nach Übersetzungen aus dem Indischen [1]).

Dieses rastlose Vorwärts- und Rückwärtsdringen, dieses Sehnen nach dem Urfeuer, dieses Ringen mit dem Leben um einen göttlichen Segen, wie es uns in dem jungen Fr. Schlegel entgegentritt, hat etwas von der schauerlichen Poesie einer Gewitternacht.

Doch es handelt sich nicht nur um neue fremde Gluten und Quellen. Es handelt sich noch mehr darum, die eigenen halb vergessenen und verschütteten Brunnen der Poesie wieder rieseln zu machen. Im deutschen Mittelalter quoll ein reicher Strom ursprünglicher, naiver Poesie. Hier lebte die Originalität der Deutschen, die eigentümliche, ursprüngliche Kraft und Schönheit deutscher Individualität und Nationalität. Hier haben wir schon eine romantische Poesie, in der die Ideale der heutigen Romantik in naiver Weise verwirklicht sind. Die Deutschen von heute müssen deshalb „auf die Quellen ihrer eignen Sprache und Dichtung zurückgehn und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei machen, der noch in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit vom Liede der Nibelungen bis Flemming und Weckherlin bis jetzt verkannt schlummert [2])."

Die Hauptsache aber bleibt für die Romantiker:

5. Die Herrschaft der Poesie in der Gegenwart: die Überzeugung vom vernünftigen Einklang des Ganzen, von Natur und Wirklichkeit als der höchsten Poesie; die Erkenntnis einer innigen, ursprünglichen Harmonie alles Seienden; die Ahnung eines vollen und vollkommenen Mittelpunkts und die Verbindung aller getrennten Geistesbestrebungen durch die Poesie und in der Poesie. Hierdurch

---

[1]) Minor II 362. [2]) ib. 353; vgl. Ideen 135. In diesen Sätzen liegt das erste Programm für die deutsche Germanistik.

soll die kleinliche Zeit des absterbenden Rationalismus, „die immer stumpfer und brutaler wird", wie Fr. Schlegel sagt[1]), die in Sentimentalität und Hausbackenheit und Selbstgenugsamkeit verkam, neues Streben, neue Begeisterung, neue ideale Ziele erhalten. Die romantische Poesie soll „die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen[2])." Kurz und gut, das ganze Leben und Sein des Menschen soll mit Poesie durchtränkt werden. Es soll schön, harmonisch, reich, groß, weich, tief und voller Lebensglut werden — ein Himmelreich auf Erden. — — —

Es ist interessant zu sehen, wie geschickt Tieck diese schwerflüssige Spekulation Fr. Schlegels in eine kleine, feine Einleitung für die Herausgabe seiner altdeutschen Minnelieder umprägt[3]) — allerdings auch die Tiefen zudeckt und manche Zartheiten trivialisiert.

„Wenn es keine Täuschung ist, daß wir in einem Zeitalter leben, in welchem die Liebe zum Schönen und das Verständnis von neuem erwacht und sich in mannigfaltigen, verschiedenen Gestalten zeigt, so ist es die Pflicht eines Jeden diesen Trieb anzuerkennen und, soviel es in seinen Kräften steht, zu befördern und deutlicher zu entwickeln. Sehen wir auf eine unlängst verflossene Zeit zurück, die sich durch Gleichgültigkeit, Mißverständnisse oder das Nichtbeachten

---

[1]) Minor II 362, 29. [2]) Athen.-Fragm. 116. [3]) Krit. Schriften I 187ff.

der Werke der schönen Künste auszeichnet, so müssen wir über die schnelle Veränderung erstaunen, die in einem so kurzen Zeitraume bewirkt hat, daß man sich nicht nur für die Denkmäler verflossener Zeitalter interessiert, und nicht nur mit einseitigem und verblendetem Eifer bewundert, sondern durch ein höheres Streben sich bemüht, jeden Geist auf seine ihm eigene Art zu verstehen und zu fassen, und alle Werke der verschiedensten Künstler, so sehr sie alle für sich selbst das Höchste sein mögen, als Teile einer Poesie, einer Kunst anzuschauen und auf diesem Wege ein heiliges, unbekanntes Land zu ahnden und endlich zu entdecken, von dem alle gerührten und begeisterten Gemüter geweissagt haben, und dem alle Gedichte als Bürger und Einwohner zugehören. Denn es gibt doch nur eine Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft, mit den Werken, die wir besitzen, und mit den verlorenen, die unsere Phantasie ergänzen möchte, so wie mit den künftigen, welche sie ahnden will, ein unzertrennliches Ganze ausmacht. Sie ist nichts weiter, als das menschliche Gemüt selbst in allen seinen Tiefen, jenes unbekannte Wesen, welches immer ein Geheimnis bleiben wird, das sich aber auf unendliche Weise zu gestalten sucht, ein Verständnis, welches sich immer offenbaren will, immer von neuem versiegt, und nach bestimmten Zeiträumen verjüngt und in neuer Verwandlung wieder hervortritt. Je mehr der Mensch von seinem Gemüte weiß, je mehr weiß er von der Poesie, ihre Geschichte kann keine andere sein, als die des Gemüts von den ersten Offenbarungen und dem Wunderglauben der Kindheit, der schönen Ahndungen des jugendlichen Lebens zur Reifheit der Phantasie, bis in alle ihre Verirrungen, die sich wieder zur frühen kindlichen Klarheit selber zurückführen, da-

zwischen wechselnd mit prophetischen Träumen, mit Anschauungen, welche verloren gehen und sich wieder suchen. So ist die wahre Geschichte der Poesie die Geschichte eines Geistes, sie wird in diesem Sinne immer ein unerreichbares Ideal bleiben; jedoch ist es jedem Beobachter, jedem Freunde der Poesie möglich, seine Ansichten darzustellen, seine Liebe in Worten auszusprechen, um alte Mißverständnisse zu entwirren, oder die, die ihn verstehen, allmählich der klaren, freien Ansicht näher zu führen.

So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt. Wenn es uns vielleicht unmöglich fällt, die alte Poesie ganz auf ihre eigentümliche Art zu verstehen und zu fühlen, so macht wieder die Entfernung ein innigeres Verständnis möglich, als es die Zeitgenossen selbst fassen konnten. Wie man aus dem Bruchstück einer schönen Bildsäule wohl die Proportion und Gestalt sehen und erraten kann, so ist doch das wahre Verständnis erst mit dem Auffinden aller oder der hauptsächlichsten Teile hergestellt: so ist es gar nicht anders möglich, als daß wir das Altertum durch die Entstehung und Kenntnis der italienischen, spanischen, deutschen, englischen und nordischen Poesie richtiger in seinen Verhältnissen fassen müssen, eben wie es unsern Nachkommen vergönnt sein wird, noch tiefer in das Geheimnis zu dringen, wenn die Lieder des Orients ihnen näher gekommen sind, und ein neues Bestreben der künftigen Dichter unsre Zeit und was sie gewollt, beleuchten und dadurch mit den übrigen Zeitaltern in Harmonie setzen wird.

Erfreulich ist es, zu bemerken, wie dies Gefühl des Ganzen schon jetzt in der Liebe zur Poesie wirkt. Wenigstens ist wohl noch kein Zeitalter gewesen, welches so viele Anlage gezeigt hätte, alle Gattungen der Poesie

zu lieben und zu erkennen (Individuen, die sich oft beim ersten Anblick zu widersprechen scheinen) und von keiner Vorliebe sich bis zur Parteilichkeit und Nichterkennung verblenden zu lassen. So wie jetzt wurden die Alten noch nie gelesen und übersetzt, die verstehenden Bewunderer des Shakespeare sind nicht mehr selten, die italienischen Poeten haben ihre Freunde, man liest und studiert die spanischen Dichter so fleißig, als es in Deutschland möglich ist, von der Übersetzung des Calderon darf man sich den besten Einfluß versprechen; es steht zu erwarten, daß die Lieder der Provenzalen, die Romanzen des Nordens und die Blüten der indischen Imagination uns nicht mehr lange fremd bleiben werden; was man von der Poesie fordern darf, welche Stelle sie einnehmen kann, auch dies scheint mehr anerkannt zu werden; man ist in Grundsätzen fast einig, die man noch vor wenigen Jahren Torheit gescholten hätte, und dabei sind die Fortschritte der Erkenntnis nicht von mehr Widersprüchen und Verwirrungen begleitet und gestört, als jede große menschliche Bestrebung notwendig immer herbeiziehen wird".

Auch W. Schlegel geht auf Fr. Schlegels Ideen zurück, aber für alles, was bei diesem Mystik und Prophezeiung ist oder darauf hinaus will, hat W. Schlegel wenig übrig. Ihm handelt es sich um das, was keim- und lebensfähig und für die Gegenwart praktisch bedeutend ist, hauptsächlich aber auch darum, Shakespeare als den großen Romantiker für seine Partei zu gewinnen und, wenn möglich, ihn der Antike als Muster für die Nationalliteratur überzuordnen.

W. Schlegels Vorlesungen schließen sich an Fr. Schlegel an und popularisieren ihn, gehen aber nicht bis zu seinen letzten Konsequenzen und nur selten zu eignen philosophischen Umbildungen, sondern behalten den zeitgenös-

sischen Standpunkt der Philosophie und Wissenschaft immer als sicherste Basis unter den Füßen und haben die Praxis und das Publikum stets vor Augen. Dadurch erreicht er, was keiner der andern erreichen und leisten konnte: die Anerkennung der Romantik durch ein größeres Publikum.

W. Schlegels Definition der Poesie klingt ganz harmlos und scheint den Herderschen Standpunkt kaum zu verlassen, hat aber doch Fr. Schlegels Anschauung zur Grundlage: „Poesie ... ist eine allgemeine Gabe des Himmels und selbst sogenannte Barbaren und Wilde haben nach ihrem Maße Anteil daran." Das Innere entscheidet, „die innere Vortrefflichkeit", „und wo diese vorhanden ist, soll man sich nicht an Äußerlichkeiten stoßen. Auf die Wurzel unsers Daseins muß alles zurückgeführt werden: ist es da entsprungen, so hat es auch unbezweifelt seinen Wert". — Was Fr. Schlegel in seinen Begriff von der Urpoesie alles Lebens, des Zentrums, gekleidet hatte und was von ihm als „isoliertes Leben" bezeichnet wurde, das drückt W. Schlegel in einem Bilde aus: „Poesie, die ohne einen lebendigen Keim nur von außen angehängt" wird, gleicht dem Gärtchen des Kindes, das ohne weiteres Zweige und Blumen abpflückt und in die Erde steckt und meint, es würden nun Pflanzen und Bäume wachsen. „Anfangs hat alles ein herrliches Ansehen, der kindische Gärtner geht stolz zwischen den zierlichen Beeten auf und ab, bis es damit bald ein klägliches Ende nimmt ..., während der dunkle Wald, auf den nie eine künstliche Pflege gewandt ward, der vor Menschengedenken zum Himmel emporwuchs, unerschüttert steht, und den einsamen Betrachter mit heiligen Schauern erfüllt[1])." Mit solchem Bilde dient der Vortragende sich und seinem Publikum gleichermaßen. Das Bild ist klar und verständ-

[1]) Dram. Vorl. I 6 f.

lich, und die dahinter liegende Wahrheit ist unklar aber suggestiv. Auch der gesundeste Menschenverstand konnte in den „heiligen Schauern“ nicht eine verkappte Mystik oder sonst etwas Verdächtiges finden.

Aus Fr. Schlegels: „progressiver Universalpoesie“ wird bei dem galanten Wilhelm eine schöne „Vielseitigkeit oder Universalität“ des Publikums [1]), was letzterem sicher mehr einleuchtete, als Fr. Schlegels tiefbohrende Spekulation.

Die literarische Anwendung beschränkt sich zunächst auf den Satz, daß mit dem Ansehen der Griechen bisher schmählich Mißbrauch getrieben ist, und daß neben den Griechen auch die moderne Poesie zu ihrem Rechte kommen muß. Damit steht der auf Resultate ausgehende W. Schlegel auf dem Punkte, der ihm am Herzen liegt, die Abgrenzung der Rechte der Romantik gegen die der Antike; die Verkündigung des germanischen Shakespeares als Muster neben dem klassischen Goethe und der nationalen Richtung seines Kreises neben der weimarischen klassizistischen. — Fr. Schlegel hatte die prinzipielle Einheit der Poesie ihrem Geiste nach betont. Darüber geht W. Schlegel, wie wir sahen, leicht mit einem Bilde weg. Desto energischer betont er dafür, seinem Zweck gemäß, die unterscheidenden Merkmale der modernen von der antiken Poesie; dazu gebraucht er literarhistorische, philosophische und sogar metaphysische Spekulationen.

Zunächst: Wie kamen wir dazu, uns der Autorität der Griechen unterzuordnen? Antwort: Daran sind nicht die gottbegnadeten Dichter, sondern die bornierten Gelehrten schuld: Die „Hüter und Lobredner der Antike waren die Gelehrten.“ Sie schrieben den Alten ein unbedingtes Ansehen zu; in der Tat, mit einer gewissen Berechtigung, denn sie

---

1) Dram. Vorl. I 7 f.

sind „in ihrer Gattung musterhaft". Nun aber behaupteten diese Gelehrten, daß „nur von der Nachahmung der alten Schriftsteller wahres Heil für den menschlichen Geist zu hoffen sei". „In den Werken der Neuern schätzten sie nur das, was denen der Alten ähnlich war oder zu sein schien." Dadurch kamen die großen Dichter und Künstler — die geborenen Träger und Hüter der Poesie — in einen Konflikt zwischen ihren natürlichen Neigungen und der eingebildeten, von den Gelehrten gepredigten Pflicht. Einerseits nötigte sie ihre dichterische Natur, die „selbstständige Eigentümlichkeit ihres Geistes" zu betätigen, „ihren Gang für sich zu gehen und ihren Hervorbringungen das Gepräge ihres Genius aufzudrücken" [1]); — anderseits aber waren sie auch Kenner der Antike und fühlten sich durch die Autorität der Griechen veranlaßt, diesen hohen Mustern ihre Eigentümlichkeit zu opfern. So nennt sich Dante ängstlich ein Schüler Virgils, den er in seinen Werken bedeutend übertraf. Wo sich aber so die Dichter der Antike opfern, werden sie von den Gelehrten gelobt; wo sie aber ihrer Eigentümlichkeit Ausdruck geben, liebt sie das Volk. Das, was die Gelehrten lobten, waren Schulübungen, tote Nachahmungen; was das Volk hinriß, war sicher nicht diese „unvollkommene Verwandtschaft mit dem Virgil oder gar dem Homer", sondern die große Dichterindividualität, die das Ewig-Poetische der Natur und der Wirklichkeit ergriffen und dargestellt hatte. So ist es beim Tasso z. B. „das zarte Gefühl ritterlicher Liebe und Ehre, bei Camoëns die glühende Begeisterung patriotischen Heldenmutes." Denn „die Kunst kann nicht ohne Natur bestehen, und der Mensch hat seinen menschlichen Mitbrüdern nichts anders zu geben, als sich selbst [2])."

[1]) Dram. Vorl. I 9. [2]) ib. 10 f.

Dann geht W. Schlegel an die philosophische Begründung: Die Poesie hat allerdings nur eine Quelle, sagt er im Sinne seines Bruders, aber, setzt er vorsichtig hinzu, diese ist „das menschliche Gemüt"; und damit wird Herders Standpunkt, nicht der Fr. Schlegels akzeptiert. Diese Grundquelle spaltet sich wie alle Grundkräfte der Natur in „entgegengesetzte Richtungen". „Das ganze Spiel lebendiger Bewegung beruht auf Einstimmung und Gegensatz"[1]). Dies auf die Kraft der Poesie angewandt, heißt nicht: sie spaltet sich in naive und sentimentalische Dichtung (wie es Schiller unter Vernachlässigung der geschichtlich-zeitlichen Einteilung ausgeführt hatte), sondern in kühnerer Schlußfolgerung: sie spaltet sich naturgemäß in klassische und romantische Dichtung. Das war nicht Fr. Schlegels Ansicht. Für ihn ist die klassische Poesie die erste Periode in der Geschichte der Poesie; die romantische die zweite. Die dritte Stufe, die neuromantische progressive Universalpoesie soll in voller Entfaltung die hauptsächlichen Eigentümlichkeiten beider verbinden. Wilhelm aber hat seinen Zweck im Auge, und so führt er aus, daß die romantische und klassische Periode entgegengesetzte Pole derselben Urkraft sind und geht dann daran, diese Gegensätzlichkeit in Antithesen und mit den Ideen seines Bruders im einzelnen zu entwickeln: „Der Geist der gesamten antiken Kunst und Poesie ist plastisch, so wie der modernen pittoresk[2])." Die Bildung der Griechen und ihre Religion hatte „noch keinen höheren Charakter, als den einer geläuterten, veredelten Sinnlichkeit". Dagegen hätte Schiller sicher nichts einzuwenden gehabt. Dasselbe hatte er in „Naiver und sentimentalischer Dichtung" schon entwickelt. Aber ganz romantisch ist es, wenn nun die Religion in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt wird:

[1]) Dram. Vorl. I 12 f. (Fichte-Schelling.) [2]) ib. 15.

„Die Kunst schmückt den Aberglauben," heißt es von den Griechen und „aus Götzen wurden Ideale." Nun ist aber „die Religion die Wurzel des menschlichen Daseins." „Wenn dieses Zentrum verrückt wird, so muß sich folglich darnach die gesamte Wirksamkeit der Gemüts- und Geisteskräfte anders bestimmen." Und dies ist im neuen Europa durch die Einführung des Christentums geschehen. Zu dem verschobenen Religionszentrum trat die germanische Ernsthaftigkeit, Tiefe, Biederkeit, um etwas ganz Neues hervorzubringen. Heldenmut und Christentum vermischen sich zum Rittertum. Der neue sittsame Geist der Liebe, die begeisterte Huldigung für die echte Weiblichkeit bringt den Marienkultus, „eine Religion, die alle Herzen das Geheimnis reiner Liebe ahnen läßt" [1]). Da das Christentum den ganzen Menschen für sich beansprucht, so rettete sich das Gefühl der sittlichen Selbstständigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber, eine weltliche Sittenlehre neben der religiösen: „Rittertum, Liebe und Ehre sind nebst der Religion selbst die Gegenstände der Naturpoesie, welche sich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoß und einer mehr künstlerischen Bildung des romantischen Geistes voranging [2]). Ein weiteres Merkmal für den romantischen Geist ist die Transzendentalität: Die Griechen waren „selbstgenügsam", sie strebten „nach keiner andern Vollkommenheit, als die sie wirklich durch ihre eigenen Kräfte erreichen konnten". Die christliche Anschauung hat alles umgekehrt: „Die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche

[1]) Dram. Vorl. I 19 f. Es ist wirklich verblüffend, wie gut es W. Schlegel versteht, die mystischen Ideen seines Bruders, die dem Publikum anstößig und ärgerlich waren, für alle Hörer angenehm und selbstverständlich zu machen. [2]) ib. 22. Sie verhalten sich zur künstlerischen Bildung wie Geist und Buchstaben bei Fr. Schlegel: Rittertum, Liebe, Ehre sind die ungeformte Poesie, die im Mittelalter der künstlerischen Darstellung harren.

vernichtet; das Leben ist zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseins auf. Eine solche Religion muß die Ahndung, die in allen gefühlvollen Herzen schlummert, zum deutlichen Bewußtsein wecken"; die Ahnung nämlich, „daß kein äußerer Gegenstand jemals unsre Seele ganz wird erfüllen können" ... „Die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung." Diese zwei Welten, die des Bewußten und die des noch Unbewußten sollen in der Poesie verschmolzen werden. In der Poesie sollen die sinnlichen Eindrücke nicht isoliert, wie im gewöhnlichen Leben, sondern in ihrer geheimnisvollen Verwandtschaft und Verbindung mit den höchsten, tiefsten Ideen und Gefühlen dargestellt werden, „der Geist will seine Ahndungen oder unnennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen"[1]).

So und in ähnlicher Weise bringt W. Schlegel seines Bruders Gold in gangbare Münze, indem er das, was bei Fr. Schlegel in mystischer Spekulation und Terminologie stecken bleibt, in klarerer Logik und sicherer Vornehmheit der Diktion vorbringt. Er hat in seinen Vorträgen, dadurch daß er nicht verschmähte, auf der Leiter ein paar Stufen hinabzusteigen, um in Berührung mit seinem Publikum zu kommen, für die romantischen Lehren im eigentlichen Sinne Heroldsdienste getan. Sicher keine Kleinigkeit, wenn man bedenkt, daß man nun einmal keinem König ohne die gehörige Repräsentation ansieht, wer er ist; — und daß sein Bruder, Fr. Schlegel, die königlichsten Ideen der Romantik oft in der Narrenkleidung des Paradoxen auszusenden liebte.

---

[1]) Dram Vorl. I 22 f.

Das Genie

Daß diese neu-romantische Universalpoesie mit ihrer Tendenz zum Unendlichen, ihren allumfassenden Anschauungen, tiefsinnigen Symbolen und ihrem hohen Kunststreben einen gottbegnadeten Künstler braucht, ist selbstverständlich. Das geborene Genie allein wird all den Anforderungen, die die Romantiker an die Kunst der Poesie stellen, genügen können. Doch das Genie, das diesen Ansprüchen genügt, muß etwas ganz andres sein, als was man bis jetzt darunter verstanden hatte. Dem Geniebegriff der Stürmer und Dränger tritt ein neuer Geniebegriff, der romantische, entgegen. Auch dieser romantische Geniebegriff beruht zunächst auf Fichte und Schelling und wird dann von 1799 ab, wie die ganze Spekulation der Romantik, durch Fr. Schlegels Zentrumslehre erweitert.

Der erste Satz, der gegen den Sturm und Drang gerichtet wird, ist: Das Genie ist nicht ein unerklärliches Phänomen in der Menschheit, sondern einfach eine höhere Erscheinung der Entwicklung: ein höherer, freierer Mensch, von höherem Gesichtspunkt und tieferem Blick und Verständnis. Nur weil die Kleinen die Großen nie begreifen, hat man das Genie als etwas Wunderbares und Unerhörtes auffassen können: „Warum ist aber dennoch die erneute Bewunderung Shakespeares für die dramatische Poesie un-

fruchtbar geblieben? Weil man ihn zu sehr als ein einziges und unerreichbares Genie angestaunt hat, das der Natur alles und der Kunst nichts verdanke . . . Hätte man ihn dagegen mehr aus dem künstlerischen Gesichtspunkt angesehen, so würde man gestrebt haben, die Grundsätze, wonach er seine Kunst ausübt, zu verstehen und sie sich zu eigen zu machen. Ein Meteor erscheint, verschwindet und läßt keine Spur zurück; die Bahn des Himmelskörpers hingegen kann der Astronom nachzeichnen, um die Gesetze der allgemeinen Mechanik dadurch genauer zu erforschen."[1])

Das Genie gleicht dem Himmelskörper, d. h. einer höheren, notwendigen Erscheinung, nicht einem Meteor, das regellos durch das Weltall fährt; das ist gewissermaßen der Grundpfeiler, auf dem die Romantiker ihre Lehre vom Genie im Gegensatz zu der des Sturmes und Dranges aufbauen.

Sowohl die Romantiker wie die Stürmer und Dränger gebrauchen für ihren Geniebegriff das Bild des Organismus. Aber sie fassen es verschieden.

Den Stürmern und Drängern schwebt besonders das Dunkle des Wachsens vor. Das Genie ist für sie, was es auch noch für Kant war, ein Mensch, der von einer unerklärlichen, höheren, dunklen Gewalt getrieben, in der Inspiration und Begeisterung Meisterwerke schafft, ohne eigentlich selbst zu wissen, wie er dazu kommt; ohne sich selbst von seinem Schaffen Rechenschaft geben zu können. Sie meinen, daß sich auch beim künstlerischen Schaffen, wie draußen in der Natur, alles Bilden und Formen „von selbst macht, Liebe nur muß da sein, Bedürfnis, Drang"[2]). Sie führen das Wachsen des Baumes, der Blume an, um für dieses intuitive Schaffen, für diese geheimnisvolle Tätigkeit des

---

[1]) Dram. Vorl. III 333. [2]) Jacobi an Kobell den 27. Februar 1776. S. Kircher: Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit S. 35.

Genies, eine Illustration zu geben. — Die Romantiker wollen von bewußtlosen Produktionen des Genies nichts wissen; sie wollen eine Ästhetik, in der das Genie nicht mehr als ein wunderbares Naturprodukt, als dunkle Kraft verehrt, sondern als hellster und höchster Repräsentant der Menschheit erkannt werden soll; und zwar als Repräsentant einer strahlenden und einer in allen Beziehungen gesteigerten Menschheit. Denn nach ihnen haben sich im Genie alle Lebenskräfte der Menschheit: Denken, Empfinden, Schaffen, Wollen, Können, Gefühl und Phantasie, zu einer wundervollen Blüte liebend und lebend in höherer Einheit vereinigt. Im Gegensatz zur Begeisterungstheorie des Sturmes und Dranges glauben sie, daß nur da, wo künstlerische Einsicht dem künstlerischen Drange die Wage hält, wo höheres Bewußtsein mit höherer Selbstdisziplin neben der Begeisterung arbeitet, etwas zustande kommt, was ein Werk des Genies genannt werden darf. Und deshalb betonen sie an den Werken des Genies nicht so sehr das Dunkle, Unerforschliche, Intuitive, als das höhere Bewußtsein, die Gesetzmäßigkeit und Folgerichtigkeit des scheinbar so zwanglosen Aufbaues, den innern, tiefen Zusammenhang der äußerlich so stark differenzierten Teile, vor allem die unendliche Mannigfaltigkeit in geschlossener Einheit. Der Sturm und Drang mit seiner überschäumenden Begeisterungstrunkenheit und seinem Anarchismus in bezug auf alles, was Form und Zwang und Beschränkung heißt, ist ihnen daher durchaus zuwider. Überall wird gegen ihn polemisiert. Athen.-Fragm. 306 heißt es: „Die Geschichte von den Gergesener Säuen ist wohl eine sinnbildliche Prophezeiung von der Periode der Kraftgenies, die sich nun glücklich in das Meer der Vergessenheit gestürzt haben."

Fr. Schlegel gibt auch der romantischen Ansicht vom Genie die wissenschaftlich-philosophische Prägung. A. W. Schlegel schlägt aus Fr. Schlegels Gedanken Kapital und macht die praktische Nutzanwendung. Tieck tut dasselbe und liefert außerdem die ausführliche Illustration in seiner Darstellung des schaffenden Shakespeare, (an dem auch A. W. Schlegel und Caroline demonstrierten), eine Darstellung, die sich aber keineswegs mit den Schlegelschen und den romantischen Ideen überhaupt deckt, und gegen die seine eignen kritischen Betrachtungen oft selbst in Widerspruch treten.

Der romantische Geniebegriff, soweit er in direktem Gegensatz zum Sturm und Drang steht, beruht auf dem Fortschritt der Philosophie durch Fichte und Schelling. Der Ich-Begriff Fichtes und der Begriff des höheren, selbstbewußten Organismus, wie er in Schellings Naturphilosophie zum Ausdruck kam, liegen ihm zunächst zugrunde. Das Genie ist 1. absoluter, freier Geist (Fichte) und muß 2. als höherer Organismus und als organisch wirkende Kraft begriffen werden (Schelling).

1. Das Genie ist von unbegrenzter, absoluter Fähigkeit. Nur durch seinen freien Schöpferwillen beschränkt es sich in seinen Werken: Die Selbstbeschränkung ist „für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Notwendigste und das Höchste ... Denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat“[1]. Die Werke des Künstlers sind also nicht so sehr die Folge der künstlerischen Begeisterung, noch ausschließlich der unendlichen geistigen Kraft, sondern zunächst die Folge seiner

[1]) Lyc.-Fragm. 37.

Selbstbeschränkung, seines künstlerischen Verstandes. Ausdrücklich wird deshalb der Begeisterungsrausch des Sturmes und Dranges als besonderes Merkmal für das schaffende Genie abgelehnt: „So lange der Künstler erfindet und selbst begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande. Er wird dann alles sagen wollen; welches eine falsche Tedenz junger Genies oder ein richtiges Vorurteil alter Stümper ist"[1]. Also nicht die illiberale Begeisterung, sondern die freie Gewalt über die unendliche Kraft seines Geistes, die „Selbstbeschränkung", ist das Bemerkenswerte am Genie.

Auf dieser freien Selbstbeschränkung beruht dann auch die Fähigkeit zur Ironie, die der Künstler bis zur Selbstironie steigern muß; d. h. die Fähigkeit des Künstlers, sich auch über seine eigene beste Leistung im Vollgefühl seiner unendlichen Geistigkeit, Freiheit und Kraft zu erheben. Sie erst ist das Merkmal des wahren Künstlers. „Es gibt Künstler, welche nicht etwa zu groß von der Kunst denken, denn das ist unmöglich, aber doch nicht frei genug sind, sich selbst über ihr Höchstes zu erheben"[2]. Aber „es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen ... Im Innern die Stimmung, welche alles übersieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität"[3]. Unbegrenzte Fähigkeit, Selbstbeschränkung und Ironie entsprechen auf ästhetischem Gebiet, dem reinen, dem praktischen und dem absoluten Ich Fichtes.

2. Aber nicht nur unbegrenzte Fähigkeit mit Fichte, sondern auch absolute organische Vielseitigkeit und Bewußtseinsfähigkeit des Geistes wird mit Leibniz-Schelling für das

[1]) Lyc.-Fragm. 37; vgl. 28 und 9. [2]) ib. 87, 14. [3]) ib. 42, 10. S. unten.

Genie in Anspruch genommen. Das 121. Athen.-Fragm. ergänzt die Fichte entlehnten Ideen im Sinne der Schellingschen Naturphilosophie: „Aber sich willkürlich bald in diese, bald in jene Sphäre, wie in eine andre Welt, nicht bloß mit dem Verstande und der Einbildung, sondern mit ganzer Seele versetzen; bald auf diesen, bald auf jenen Teil seines Wesens frei Verzicht tun und sich auf einen andern ganz beschränken; jetzt in diesem, jetzt in jenem Individuum sein Eins und Alles suchen und finden und alle übrigen absichtlich vergessen: das kann nur ein Geist, der gleichsam eine Mehrheit von Geistern und ein ganzes System von Personen in sich enthält, und in dessen Innerm das Universum, welches, wie man sagt, in jeder Monade keimen soll, ausgewachsen und reif geworden ist". Ein solcher Geist, in dem das Universum reif geworden ist, ist das Genie. „Genie ist organischer Geist[1])." „Jeder Genius ist universell[2])."

Das Genie, wie die Romantiker es mit Schelling begreifen, ist also der Brennpunkt von allem, was im Himmel und auf Erden. Es ist die Menschheit en miniature. So wie für Schelling die ganze Natur im selbstbewußten Menschen ihren Einheitspunkt und ihre Spitze gewinnt, so gewinnt bei Fr. Schlegel und Novalis die Menschheit ihre Einheit und Spitze im Genie. Mit Schelling definiert Schlegel den Menschen im allgemeinen als einen „schaffenden Rückblick der Natur auf sich selbst[3])". Dann aber wird der Entwicklungsgang weiter gedacht, und das Genie wird zum schaffenden Rückblick der Menschheit auf sich selbst, d. h. das Genie umfaßt die Merkmale der gesamten Menschheit in höherer Einheit. Idee 43 behauptet: „Was die Menschen unter den andern Bildungen

[1]) Athen.-Fragm. 366. [2]) Ideen 141. [3]) Ideen 28.

der Erde, das sind die Künstler unter den Menschen." Und Idee 64: „Durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum, indem sie Vorwelt und Nachwelt in der Gegenwart verknüpfen. Sie sind das höhere Seelenorgan, wo die Lebensgeister der ganzen äußeren Menschheit zusammentreffen, und in welchem die innere zunächst wirkt". „Das erste Genie, das sich selbst durchdrang, fand hier den typischen Keim einer unermeßlichen Welt[1])."

Das Genie ist also nicht nur die höchste Einheit, die es gibt, sondern zugleich auch die umfassendste, weiteste und tiefste. Es repräsentiert nicht nur seine eigene Zeit und seine Mitwelt, sondern auch als „höheres Seelenorgan" die Vergangenheit und Zukunft der Menschheit.

Hier setzt Fr. Schlegel wiederum mit seiner Zentrumslehre ein.

Wir haben zwei große Offenbarungen des absoluten Geistes kennen gelernt: 1. Die Welt, die den absoluten Geist verkörpert, und von dem absoluten Mittelpunkt in all ihren Teilen bedingt ist, 2. die geistige Menschheit, die den absoluten, unendlichen Geist in all ihrem Streben entfaltet, die aus „allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden."

Die dritte und höchste Offenbarung des einheitlichen, durchgeistigten Zentrallebens aber ist der Künstler, der den absoluten Geist, das Zentrum, in sich einheitlich „spiegelt" und bemüht ist, dieses Spiegelbild des All-Seienden in seinen Werken darzustellen. Denn während die übrige Menschheit aus allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden, ist dem gottbegnadeten Dichter dieses Zentrum geoffenbart, er ist ein „Seher", d. h. er trägt eine be-

[1]) Nov. II 26.

stimmte Welt- und Allanschauung intuitiv in sich, er hat ein eigenes Zentrum, eine eigene, originelle Religion. Er sieht die ewige Schönheit und Harmonie des All-Lebens mit seinen Dichteraugen. Er erkennt die unendliche Größe und Poesie der großen Wirklichkeit mit seiner Dichterphantasie.

„Ein Künstler ist, wer sein Zentrum in sich selbst hat[1]).“

„Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigene Religion, eine originelle Ansicht vom Unendlichen hat[2]).“

Heinrich von Ofterdingen „war von Natur zum Dichter geboren ... Alles was er sah und hörte, schien nur neue Riegel in ihm wegzuschieben und neue Fenster ihm zu öffnen. Er sah die Welt in ihren großen und abwechselnden Verhältnissen vor sich liegen[3]).“ „Jene Fernen sind mir so nah, und die reiche Landschaft ist mir wie eine innere Phantasie[4]),“ ruft er begeistert aus, als er durch die Liebe zu seinem eigentlichen Dichterleben erweckt ist. Und als er später durch das Leben geklärt und gereift ist, spricht er: „Ich weiß nur so viel, daß für mich die Poesie (er sagt „Fabel“) Gesamtwerkzeug meiner gegenwärtigen Welt ist. Selbst das Gewissen, diese Sinn- und Weltenerzeugende Macht, dieser Keim aller Persönlichkeit erscheint mir wie der Geist des Weltgedichts, wie der Zufall der ewigen romantischen Zusammenkunft des unendlich veränderlichen Gesamtlebens[5]).“ „Nur die Dichter haben es gefühlt, was die Natur den Menschen sein kann,“ da „sich die Menschheit in ihnen in der vollkommensten Auflösung (i. e. Lösung) befindet, und daher jeder Eindruck durch ihre Spiegelhelle und Beweglichkeit rein in allen seinen unendlichen Veränderungen nach allen Seiten fort-

[1]) Jdeen 45. [2]) ib. 13. [3]) Nov. I 9. [4]) ib. 160f. [5]) ib. 175f.

gepflanzt wird. Alles finden sie in der Natur. Ihnen allein bleibt die Seele derselben nicht fremd, und sie suchen in ihrem Umgang alle Seligkeiten der goldnen Zeit nicht umsonst [1])."

Die Aufgabe des Künstlers ist es nun, diese seine originelle Offenbarung und Anschauung des All-Einen und des Zentrums, der großen Wirklichkeit, der übrigen Menschheit zu vermitteln. Er muß als „Mittler", sein Innerstes und Heiligstes der Menschheit als Gabe darbringen. Er muß als „Mittler" zwischen die Gottheit oder das Zentrum oder die All-Einheit und die danach strebende Menschheit treten. Er kann dies nur, indem er seine inneren Anschauungen künstlerisch offenbart, indem er sein bestes Feuer und seine tiefste Erkenntnis der Menschheit in seinen Werken darstellend weiht. Denn die unkünstlerischen Menschen, welche nicht mit diesem Blick für das Zentrum, diesem Seherblick für das Ganze geboren sind, müssen sich mit der Gabe des Sehenlernens, der Bildungsfähigkeit, des Ringens und Strebens begnügen, und müssen sich ihre Lehrer unter den „vates", den „Braminen", den Künstlern suchen. „Ein Künstler ist, wer sein Zentrum in sich selbst hat"; aber, so fährt die 45. Idee fort: „Wem es da fehlt, der muß einen bestimmten Führer und Mittler außer sich wählen, natürlich nicht auf immer, sondern nur fürs erste. Denn ohne ein lebendiges Zentrum kann der Mensch nicht sein, und hat er es noch nicht in sich, so darf er es nur in einem Menschen suchen, und nur ein Mensch und dessen Zentrum kann das seinige reizen und wecken." Und wie die Fortsetzung hierzu klingt der zweite Teil der 44. Idee: „Man wählt und setzt sich den Mittler ... Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt, und sich selbst vernichtend preisgibt, um

[1]) Nov. I 234; vgl. Tieck: Krit. Schriften I 152.

dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen und darzustellen allen Menschen in Sitten und Taten, in Worten und Werken. Erfolgt dieser Trieb nicht, so war das Wahrgenommene nicht göttlich oder nicht eigen."

Ein Künstler ist also derjenige, der eine göttliche Offenbarung in sich trägt und damit den Trieb, diese Offenbarung der übrigen Menschheit zu vermitteln.

„Vermitteln und Vermitteltwerden ist das ganze höhere Leben des Menschen, und jeder Künstler ist Mittler für alle übrigen[1])."

„Deshalb ist der Künstler, der nicht sein ganzes Selbst preisgibt," „ein unnützer Knecht"[2]). Oder wie es mystischer lautet: „Alle Künstler sind Dezier und ein Künstler werden, heißt nichts anders, als sich den unterirdischen[3]) Gottheiten weihen[4])."

„Sie sind Braminen, eine höhere Kaste, aber nicht durch Geburt, sondern durch freie Selbsteinweihung geadelt[5])."

„Ich zünde der aufgehenden Sonne mich selbst zum nie verglühenden Opfer an"[6]), sagt Heinrich von Ofterdingen.

Die Aufgabe des Künstlers ist es also, die ewige, unendliche Poesie des Zentrums, jene „höhere Kunde"[7]), wie sie ihm angeboren, und wie sie seinem sehenden Auge überall aus der Schöpfung entgegenstrahlt, in endlichen Werken der Menschheit darzustellen. Er wird das „Endliche zum Ewigen bilden"[8]). „Ich kann den Himmel für sie dichten"[9]), singt der Dichter im Ofterdingen. Schon 95 aber schrieb A. W. Schlegel: „Der Dichter ist ein Vertrauter und Bote der Götter, deren Offenbarungen er den Sterb-

---

[1]) Ideen 44. [2]) ib. 113. [3]) Sehr bezeichnend: Die Gottheit ist nicht außerweltlich, sondern sie liegt der äußern Welt zugrunde. [4]) ib. 131. [5]) ib. 146. [6]) Nov. I 108. [7]) ib. I 21. [8]) Ideen 16, siehe unten: organische Form. [9]) Nov. I 45; vgl. Wilh. Schlegel, Werke 7, 99. [10]) Minor II 431.

lichen überbringt." Ausführlich und schwerfälliger heißt dies bei Fr. Schlegel im „Herkules Musagetes":

Wurde Dir Blume die Welt, Du selbst nur ein leuchtender Spiegel,
Fühlst Du ewig das Grün frisch in lebendiger Welt,
Ahndest von mutigen Wogen umflossen denn bald das Geheimnis,
Wie das gegliederte All zeugendem Wasser entsprang,
Siehst die Natur im freudigen Tier und im Ringen der Wollust,
Siehst das schwellende Herz trunken von heißerem Blut;
Und es ergreift, weil Du schauest die Gottheit, die süße Begier dich,
Göttlich zeugend das Werk ähnlich zu bilden dem All.

Durch diese Gabe des Schauens und der Darstellungsfähigkeit erhebt sich der Künstler über den Philosophen, der nur bis zum Begriff eines Zentrums vordringt, ohne es in der Phantasie bis zur Anschauung und in der Praxis zur Darstellung bringen zu können. Deshalb ist nur der Künstler ein ganzer Mensch. Und weil er ganz ist und einen Blick für das Göttliche im All hat und dieses darzustellen vermag, so ist er auch allein ein wahrhaft freier Mensch, denn: „Frei ist der Mensch, wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht, und dadurch wird er unsterblich[1]."

Mit dieser Erweiterung des Geniebegriffes durch die Lehre vom Zentrum erfährt auch der Begriff der romantischen Ironie eine Vertiefung. Auf dieser allumfassenden Weltanschauung des Künstlers und seiner Freiheit in der Darstellung derselben beruht (1800) die Forderung der Ironie. „Wir fordern," sagt Schlegel, „Ironie; wir fordern, daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei. Dieses scheint uns das Wesentlichste, und was liegt nicht alles darin? — Wir halten uns also an die Bedeutung des Ganzen; was den Sinn,

[1]) Ideen 29.

das Herz, den Verstand, die Einbildung einzeln reizt, rührt, beschäftigt und ergötzt, scheint uns nur Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen, in dem Augenblick, wo wir uns zu diesem erheben[1])". Und Ideen 69 heißt es: „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos".

Ironie ist also die einzig mögliche Haltung für das Genie, dem die Anschauung des Ganzen gegeben ist, den Einzeldingen gegenüber. Sie ist der „transzendentale Gesichtspunkt", von dem das Ganze so unendlich groß und über alle Begriffe herrlich erscheint, daß das Einzelne, Endliche, Bedingte daneben nur als „Spielart," „Zeichen," „Symbol", Anschauungsmittel in Betracht kommt. „Heinrich merkte eine wunderliche Verwirrung in der Welt; der Mond zeigte ihm das Bild eines tröstenden Zuschauers und erhob ihn über die Unebenheiten der Erdoberfläche, die in der Höhe so unbeträchtlich erschienen, so wild und unersteiglich sie auch dem Wanderer vorkamen"[2]), heißt es im Ofterdingen. Der Dichter betrachtet alles einzelne mit einem göttlich-urbanen Lächeln, mit Ironie; — es ist ungefähr die Ironie des Mephistopheles, nur ins Liebevolle gemildert: „Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt, gewöhnlich für ein Ganzes hält. Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war."

Diese Ansicht finde ich schon in den Lyceum-Fragmenten von 1796. Es ist mir unmöglich wie Haym einen Widerspruch zwischen der „sokratischen" Ironie von 1796—97 und der „poetischen" von 1799 zu finden. Ich sehe darin, wie gesagt, nur eine Vertiefung des Begriffes im Anschluß an die Ausbildung der Zentrumslehre. Lyceum-Fragm. 108: die Ironie „enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflös-

[1]) Minor II 364; vgl. Ideen 2. [2]) Nov. I 59.

lichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung". Oder: „es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen ... Im Innern die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität[1]".

Ich möchte sogar noch mehr behaupten, nämlich daß diese Ironie eigentlich nichts anders ist als die „Objektvität" aus dem „Studium" von 1795, nach der alle Dichtung streben sollte, so lange Fr. Schlegel noch an die „Griechheit" glaubte. Diese Objektivität wird jetzt in den Geist des Dichters hineinverlegt. Die Ironie ist die Objektivität, die auf der unendlichen Individualität des Dichters beruht. In dem Lyceum-Fragment nimmt Fr. Schlegel diese Ironie seinem damaligen Standpunkt gemäß, hauptsächlich für die Philosophie in Anspruch. Er findet diesen transzendentalen Standpunkt überall da, wo „nur nicht ganz systematisch philosophiert wird[2])." Jetzt, um 1800, wo er das Zentrum als Inbegriff aller Wirklichkeit erkannt hat, wo ihm das Welträtsel als Gottheit, Schönheit, Liebe über alle Begriffe weit und herrlich erscheint, und wo der Dichter allein als „Realist" einen Blick für dieses Ganze und Große der Wirklichkeit hat, muß die Philosophie die wahre Ironie, die auf der Anschauung des Ganzen, und nicht nur auf einer Abstraktion beruht, der Poesie lassen. Denn die Philosophie sucht das Zentrum, aber die Poesie besitzt es: „Wer Religion hat, wird Poesie reden. Aber, um sie zu suchen und zu entdecken, ist Philosophie das Werkzeug[3])." Schon in den Athenäum-Fragmenten

---

[1]) Lyc.-Fragm. 42, 10. [2]) ib. 42, 1. [3]) Ideen 34.

bemerkte W. Schlegel: „Der Dichter kann wenig vom Philosophen, dieser aber viel von ihm lernen. Es ist sogar zu fürchten, daß die Nachtlampe des Weisen den irre führen möchte, der gewohnt ist, im Lichte der Offenbarungen zu wandeln[1]."

Was die Romantiker mit ihrer Forderung der Ironie eigentlich wollen, wird uns aber besonders deutlich, wenn wir uns die Illustration zu der Lehre ansehen. Der Hauptvertreter der romantischen Ironie ist keineswegs der alles ironisierende Tieck, gegen den ausdrücklich polemisiert wird, sondern Shakespeare, der objektivste unter allen objektiven Künstlern.

Die Schlegels wollen also mit ihrer Ironie eigentlich nichts anderes als eine Objektivität, die nicht wie die des Forschers und Gelehrten auf Selbstentsagung beruht, sondern eine unwillkürliche, dichterische, die sich aus der Höhe des Standpunkts, und der Fertigkeit und Abgeschlossenheit und dem unerschöpflichen Reichtum des Verständnisses einer wahren Dichternatur ergibt[2].

---

[1]) Athen.-Fragm. 131. [2]) Windelband (Geschichte der Philosophie II S. 269) definiert: „Die Ironie des künstlerischen Schaffens besteht darin, daß das Spiel der Phantasie jedes ihrer eigenen Produkte wieder auflöst, daß sich die Freiheit der Subjektivität in der Willkür offenbart, mit der sie in keinen ihrer Gegensätze aufgeht, sondern, stets darüber herrschend, ihr Spiel beliebig fortsetzt und diesen ihren Triumph über den Stoff genießt ... Die ironische Willkür läßt es zu keiner bestimmten Gestaltung kommen, jeder Versuch dazu wird wieder vernichtet, und der an sich endlose Prozeß dieser Selbstironisierung wird schließlich nur willkürlich abgebrochen." In dieser Auffassung W.'s liegt eine Verschmelzung von Ironie und Transszendentalpoesie vor, die allerdings eine gewisse Berechtigung hat, aber wohl kaum so scharf vorgenommen werden kann. Fr. Schlegel hat die Ironie und Transzendentalpoesie immer aufs schärfste getrennt. Die Ironie ist notwendiges Attribut alles wahren Künstlertums. Sie steht über aller Produktion und hat als Eigenschaft des Künstlers nichts von einem un-

Aus dieser Auffassung des Genies als eines „Spiegels" des All, eines höheren, vollständigeren, einheitlicheren Menschen, in dem also auch alle menschlichen Kräfte in gesteigerter und in vollendeter Wirksamkeit und Einheitlichkeit erscheinen, ergibt sich für die Auffassung der Tätigkeit des Genies im Gegensatz zum Sturm und Drang dreierlei:

1. Das Denken des Genies kann nicht von seinem Tun getrennt werden. Das Genie produziert nicht unbewußt und trunken, sondern es weiß, was es tut. Es schafft, indem es denkt und denkt, indem es schafft.

2. Es ist aber doch mehr, als es weiß und begreifen kann,

endlichen Prozeß an sich. Die Transzendentalpoesie ist eine unter den Gattungen der romantischen Universalpoesie. In ihr ist ein endloser Prozeß, aber dieser ist nicht ein Prozeß der Selbstironisierung, sondern der immer tiefer werdenden Selbsterkenntnis. Dann darf bei „Spiel", wie es Fr. Schlegel gebraucht, nicht an Schillers „Spieltrieb" gedacht werden. (So wenig wie bei sentimental an Schillers sentimental.) Minor II 364 bedeutet „Spiel" nur so viel als Spielart; es ist eine Ablehnung des Fichteschen Entwicklungsprozesses; ein Ausdruck für das „ewige, lebendige Zugleich" der Gottheit: (siehe oben S. 55). — Dagegen ist die Definition Windelbands S. 363: „Ironie ist Genuß der Phantasie, welche von aller Arbeit des Willens frei geworden ist", sehr Aufschluß gebend; — denn gerade die Fähigkeit des Dichters sich anschauend frei und mühelos zum Ganzen zu erheben, heißt bei den Romantikern Phantasie. Damit aber wird die Definition der romantischen Ironie als „reiner Willkür" hinfällig. (Für die auflösende Natur der Ironie ist mir kein Beleg untergekommen; nur für die auf höherer Grundlage konstruierende; Schlegel protestiert niemals mit der Phantasie gegen die Vernunft, sondern nur gegen den sogenannten gesunden Menschenverstand einseitiger „Schreiber"). Den Kern der Wahrheit aber scheint mir Windelband S. 332 zu treffen, nur bezeichnet er da die Ironie als „romantischen Humor" (in Anschluß an Hegel): „Den Abschluß der Reihe bildet der Begriff des Humors als der frei und objektiv über dem Stoffe schwebenden Subjektivität", heißt es. Novalis schon sagte (II 10): „Schlegels Ironie scheint mir echter Humor zu sein. Mehrere Namen sind einer Idee vorteilhaft."

denn es ist seiner Natur nach unendlich und trägt auch die zukünftige Entwicklung, ‚die Nachwelt‘ als ‚unbegriffene Wahrheit‘ ahnungsweise, potentiell ‚in der Gegenwart‘ in sich.

3. Und da es als höchster Organismus die tiefste organische Einheit repräsentiert, so wird seine Wirkung immer eine einheitlich organische sein müssen. Es hat eine originelle Anschauung vom Ganzen; alle seine Werke werden also von dieser einheitlichen Weltanschauung getragen sein, d. h. sie werden „einen unendlich tiefen Sinn“ haben müssen.

4. Daß Denken, Erkenntnis und Selbstbewußtsein (Bewußtsein seiner selbst) nicht als dem Genie feindliche Geisteskräfte aufgefaßt werden dürfen, hat besonders W. Schlegel betont [1]). „Die Tätigkeit des Genies ist zwar ihm eine natürliche und in gewissem Sinne bewußtlose, wovon also der, welcher sie ausübt, nicht immer augenblicklich Rechenschaft wird ablegen können; es ist aber keineswegs eine solche, woran die denkende Kraft nicht einen großen Anteil hätte. Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung, die höchste Klarheit des Verstandes macht, daß das Denken nicht als etwas Abgesondertes wahrgenommen wird, nicht als Nachdenken erscheint.“ Bei den meisten Künsten ist dies ohne weiteres klar, „denn hier ist erworbene Wissenschaft eine unerschöpfliche Bedingung, um irgend etwas zu leisten.“ Doch dasselbe gilt auch von der dichterischen, besonders aber von der dramatischen Produktion. „Jener Begriff von der poetischen Begeisterung, den manche lyrische Dichter in Umlauf gebracht haben, als wären sie außer sich und erteilten

[1]) Vgl. Minor: Zeitschrift für öster. Gymn. 38, 595 f.

wie Pythia, von einer Gottheit ergriffen, ihnen selbst unverständliche Orakelsprüche, jener Begriff" ist „nur eine lyrische Erdichtung." W. Schlegel hat im Gegenteil „bei näherer Betrachtung" stets gefunden, daß auch „solche Dichter, die man für sorglose Zöglinge der Natur ohne alle Kunst und Schule auszugeben pflegt, wenn sie wirklich vortreffliche Werke geliefert, ausgezeichnete Kultur der Geisteskräfte, geübte Kunst, reiflich überlegte und würdige Absichten" besaßen [1]). — Novalis geht eigentlich noch weiter in seiner praktischen Auslegung der romantischen Ironie, als es W. Schlegel tut. Er verlangt vom darstellenden Künstler eine Schule, die ihn selbst von seiner angeborenen Neigung und seinem natürlichen Interesse unabhängig macht: „Der Mensch wird nie als Darsteller etwas Vorzügliches leisten, der nichts weiter darstellen mag als seine Erfahrungen, seine Lieblingsgegenstände, der es nicht über sich gewinnen kann, auch einen ganz fremden, ihm ganz uninteressanten Gegenstand mit Fleiß zu studieren und mit Muße darzustellen. Der Darsteller muß alles darstellen können und wollen. Dadurch entsteht der große Stil der Darstellung, den man mit Recht an Goethe so sehr bewundert [2])." —

„Das Genie sagt aber so dreist und sicher, was es in sich vorgehen sieht, weil es nicht in seiner Darstellung und also auch die Darstellung nicht in ihm befangen ist, sondern seine Betrachtung und das Betrachtete frei zusammen stimmen, zu einem Werke frei sich zu vereinigen scheinen" [3]). —

„Ich kann Euch nicht genug anrühmen, Euren Verstand, Euren natürlichen Trieb zu wissen, wie alles sich begibt und untereinander nach Gesetzen der Folge zusammenhängt,

---

[1]) Dram. Vorl. III 48 f. [2]) Nov. II 7. [3]) ib. 5.

mit Fleiß und Mühe zu unterstützen. Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln, jeden Zweck zu erreichen, und Gegenwart des Geistes, nach Zeit und Umständen die schicklichsten zu wählen. — Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder tun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt... Und so ist auch die kühle belebende Wärme eines dichterischen Gemüts gerade das Widerspiel von jener wilden Hitze eines kränklichen Herzens. Diese ist arm, betäubend und vorübergehend; jene sondert alle Gestalten rein ab, begünstigt die Ausbildung der mannigfaltigsten Verhältnisse, und ist ewig durch sich selbst. Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein. Zur wahren melodischen Gesprächigkeit gehört ein weiter aufmerksamer und ruhiger Sinn. Es wird ein verworrnes Geschwätz, wenn ein reißender Sturm in der Brust tobt und die Aufmerksamkeit in eine zitternde Gedankenlosigkeit auflöst... Geschicklichkeit hat einen ganz besondern stärkenden Reiz, und es ist wahr, ihr Bewußtsein verschafft einen dauerhafteren und deutlicheren Genuß, als jenes überfließende Gefühl einer unbegreiflichen, überschwenglichen Herrlichkeit." „Die Poesie will vorzüglich als strenge Kunst getrieben werden. Als bloßer Genuß hört sie auf Poesie zu sein. Ein Dichter muß nicht den ganzen Tag müßig umherlaufen und auf Bilder und Gefühle Jagd machen. Das ist ganz der verkehrte Weg. Ein reines, offenes Gemüt, Gewandtheit im Nachdenken und Betrachten und Geschicklichkeit, alle seine Fähigkeiten in eine gegenseitig belebende Tätigkeit zu versetzen und

darin zu erhalten, das sind die Erfordernisse unserer Kunst [1])."

„Auf seltsame Sprünge richtet sie nur ein Gaukler, kein Dichter ab [2])." „Daher kann man sagen, daß die Poesie ganz auf Erfahrung beruht. Ich weiß selbst, daß mir in jungen Jahren ein Gegenstand nicht leicht zu entfernt und zu unbekannt sein konnte, den ich nicht am liebsten besungen hätte. Was wurde es? ein leeres, armseliges Wortgeräusch, ohne einen Funken wahrer Poesie [3])." „Im ganzen Rausche zerfließt das Kunstwerk. Aus dem Menschen wird ein Tier. Der Charakter des Tieres ist dithyrambisch [4])."

Daß für eine derartige Auffassung der Kunst Goethe Meister und Muster war, ist klar. Doch wird nicht er, sondern Shakespeare von den Romantikern als eigentlicher Vertreter dieses neuen Geniebegriffes aufgestellt. Denn gerade Shakespeare war den Stürmern und Drängern das wilde Naturgenie, das große Beispiel aller Regellosigkeit und Naturerhabenheit gewesen. Gerade bei ihm knüpfen deshalb die Romantiker an, um die Verstandesklarheit, die künstlerische Absichtlichkeit des Genies zu erläutern. In Lessings Bahnen schlagen die Romantiker so die Stürmer und Dränger mit ihren eigenen Waffen [5]).

Schon die erste Bemerkung W. Schlegels über Shakespeare, die mir vorgekommen ist, betont die „Absicht, Korrektheit, Fehlerfreiheit" [6]), eines Shakespeareschen Dramas. Immer wieder ist W. Schlegel auf diesen Punkt zurückgekommen, in den Rezensionen [7]) behauptend, in den

---

[1]) Nov. I 112ff. [2]) ib. 119. [3]) ib. 120. [4]) ib. II 29. [5]) Siehe meine Dissertation: Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und in der Romantik. [6]) Werke 10, 55: Rezension der Transactions of the Royal Irish Academy 1788. [7]) Werke X 109, XI 16, 20f.

Horenaufsätzen beweisend: „Der Dichter, der, ohne auf den Stoff auch nur entfernt Ansprüche zu machen, die ganze Macht seines Genius auf die Gestaltung wandte, setzte ohne Zweifel das Wesen seines Geschäftes einzig in diese ... Er hatte also feinere, geistigere Begriffe von der dramatischen Kunst, als man gewöhnlich ihm zuzuschreiben geneigt ist[1]." Shakespeare „hat ein System seines Kunstfaches und zwar ein erstaunenswürdig gründliches und tief gedachtes[2]." „Mir ist er ein tiefsinniger Künstler, nicht ein blindes wildlaufendes Genie[3]."

Bei Tieck verwischt sich diese Ansicht allerdings wieder[4]. Er scheidet, wie es ihm gerade paßt, zwischen mystischer Inspiration, genialer Begeisterung und künstlerischem Schaffen ohne sich über ihre Grenzen oder ihr gegenseitiges Verhältnis aufzuregen. Sturm- und Dranganſichten und Schlegelsche Gedanken wechseln oft kurz hintereinander oder erscheinen auch miteinander. Oskar Kaiser gibt dies auch unbewußt zu, wenn er sagt: „Daß Tieck schon frühe das bewußte künstlerische Schaffen Shakespeares er-

---

[1]) Werke VII 71. [2]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 109, 35; 110, 2; 24, 15; 33, 19. — Athenäum I 2, 70. Koberstein IV 7, 74. [3]) Dram. Vorl. III 48. [4]) Und der Grund, warum so viel Verkehrtes noch immer über die wichtigsten Sätze der romantischen Ästhetik in Umlauf gesetzt wird, ist wohl zum Teil darin zu suchen, daß immer wieder zu Tiecks kritischen Schriften gegriffen wird, um aus ihnen, die sich allerdings eines leichtflüssigen (aber doch durchaus unklaren) Stils befleißigen, und die einen ganz äußerlichen Kompromiß aller ästhetischen Ansichten von um 1800 und eine zum Teil heillose Begriffsverwirrung zum Zweck der Popularisierung enthalten, die Wahrheit über romantisches Denken und Fühlen zu erfahren. Ich gebe hier eine ausführliche Darlegung seines oszillierenden kritischen Standpunktes, um mich zu rechtfertigen, warum ich ihn nie als Autorität für ein romantisches Schlagwort oder einen romantischen Lehrsatz ansehen kann. Den Begriff der Ironie hat er übrigens noch toller verwirrt, als den des Genies.

kannt hatte, geht deutlich aus dem Gespräch zwischen Zerbino und Shakespeare im Dichtergarten hervor; (das erscheint aber erst 1798!) auch hat er später wiederholt behauptet, daß es schwer zu sagen sei, wo des großen Dichters unmittelbare Begeisterung aufhöre und das bewußte Schaffen anfange[1]."

Es ist eben nach romantisch-Schlegelscher Ansicht ein Irrtum anzunehmen, daß die Begeisterung da aufhört, wo das bewußte Schaffen anfängt. Das bewußte Schaffen (d. h. der künstlerische Verstand oder „die Selbstbeschränkung") beherrscht und zügelt stets die Begeisterung. Die Ironie wacht immer als Kunstrichter auf ihrem erhabenen Standpunkt über das Kunstwerk. Oder wie Lessing es ausgedrückt hatte: „Nicht jeder Kunstrichter ist ein Genie, aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter." Bei den größten Meistern, bei Shakespeare, Goethe, Schiller, Dante wirken Verstand und Begeisterung nicht nacheinander, sondern miteinander; und zwar so, daß die künstlerische Absicht die Begeisterung beherrscht, ihr zum mindesten das Gleichgewicht hält. Unmittelbare Begeisterung, die den Verstand aufhebt und lähmt, den Dichter „illiberal" macht, kennen diese Größten überhaupt nicht. Mit anderen Worten: Sie sind objektiv und selbstbeherrscht. Dies romantisch ausgedrückt, heißt: überall herrscht der göttliche Hauch der Ironie; im Innern die Stimmung, welche alles übersieht und sich auch über die eigene Kunst und die eigenen Werke unendlich erhebt. — Dies ist die Ansicht der Schlegels und dies ist, was noch mehr gilt, die Ansicht eines Novalis, der aus einer tiefen poetischen Erfahrung heraus sprach, und der das Land des Sehnens und Träumens, der Begeisterung und der Visionen, wie kaum ein anderer Dichter

---

[1]) Oskar Kaiser: Der Dualismus Tiecks 51; vgl. Köpke II 214.

kannte. Blütenstaub 94: „Beinah alles Genie war bisher einseitig — Resultat einer krankhaften Konstitution. Die eine Klasse hatte zu viel äußeren, die andere zu viel innern Sinn. Selten gelang der Natur ein Gleichgewicht zwischen beiden, eine vollendete, genialische Konstitution[1])." „Überfluß an Sinn (i. e. visionäre Kraft) und Mangel an Verstand" ist ebenso krankhaft als „Überfluß an Verstand und Mangel an Sinn[2])."

Und haben diese Romantiker nicht recht? Die Steigerung aller Geisteskräfte beim künstlerischen Schaffen wird allerdings als Extase empfunden. Aber aus einem exaltierten Gefühl allein, aus Stimmung und Visionen allein, werden die größten Werke wohl nicht geboren. Phantasie und Schauen werden ohne das Gegengewicht der künstlerischen Vernunft zur Phantasterei. Auf der andern Seite aber wird künstlerische Absicht und kalte Berechnung allein ohne künstlerische Inspiration formale Spielerei: „Mechanik", wie die Romantiker sagen[3]). Beides, Begeisterung und Absicht darf nicht getrennt werden.

Tieck aber dichtete selbst viel zu sehr aus bloßen Stimmungen heraus, als daß ihm die Ansicht von der hohen Verstandesklarheit und -sicherheit des wahren Genies hätte willkommen sein können. Er kennt nur ein Entweder—Oder. Entweder „Räsonnement" oder „stimmungsvolle Begeisterung". Er ist entweder rationalistischer Berliner oder mystischer Seher. Der Verstand ist der Philister; die Vision ist die Muse. Und so kommt es, daß wir Fr. Schlegels Worte über den Lovell zuweilen auf den ganzen Tieck anwenden möchten. Der Lovell ist nämlich nach Fr. Schlegel „ein Kampf der Prosa und Poesie, wo die Prosa mit Füßen getreten wird, und die Poesie über sich selbst den Hals

[1]) Nov. II 26. [2]) ib. 7. [3]) Siehe unten: Kunst und Kunstform.

bricht". Vielleicht ist dies überscharf; jedoch die Tatsache bleibt. Und der Grund für sie ist, daß Tieck als Dichter nicht an Goethe, als Kritiker nicht an die Schlegels reicht, ohne sich dies klar einzugestehen [1]). — Shakespeare aber fühlt er sich geistesverwandt und so interpretiert er sich und seine Art zu dichten in Shakespeare hinein. Darüber hinaus ist ihm der Begriff „Kunst", so wie die Schlegels ihn faßten, und wie er diesen ein Schlüssel zu allen ästhetischen Geheimnissen wurde, im letzten Grunde eine quantité négligeable. Tiecks Verstand ist scharf, aber nicht dehnbar und leichtbeschwingt. Er trägt ihn nicht hoch genug über die alltägliche Wirklichkeit, nicht bis in die Gebiete, wo das tiefe poetische Gefühl und der klare Blick des Geistes gemeinsam die Welt durch Poesie bezwingen. Diese Gebiete, nach denen Fr. Schlegel irrend strebte, von denen W. Schlegel sich immerhin eine Vorstellung machen konnte, in denen die Heimat von Goethes und Schillers und vor allem Shakespeares Muse war, sie waren Tieck versagt. Deshalb bleibt Denken, „Räsonnement" und Dichten „visionäre Kraft" bei ihm. Nur von dieser Betrachtung aus ist es uns möglich, die vielen Widersprüche, die Tieck bei seiner Wertung und seiner Theorie der Kunst trotz aller Begeisterung und Verehrung für die großen Meister, aus der Feder geflossen sind, zu verstehen; und nur so kann man

[1]) Im Gegenteil! Krit. Schrift II 230f. und 250 finden wir eine Predigt an Goethe: „Dies poetische schwankende Herumtasten" hat Goethe daran gehindert, „einen festen, unerschütterlichen Mittelpunkt in Besitz zu nehmen, von wo Stärke erst Kraft, und Verstehen Einsicht wird." „Die Ungenüge am Nächsten, das Ermüden an den Aufgaben, der Zweifel am Besten, diese wankende Untreue in der Liebe, die meist ein Überheben der Kräfte, ein Überbieten der Fülle ist, erzeugt Leere, Schwindel und Greifen nach Phantomen, die alsdann ein willkürlicher Trotz zur Wesenheit verkörpern will."

sich von dem „Dualismus“ in Tiecks ganzem Wesen eine Anschauung machen.

Das, was Tieck vom künstlerischen Schaffen überhaupt sagt, wird von ihm gewöhnlich ganz speziell mit Shakespeare illustriert. Dabei treten uns im allgemeinen drei Arten der Äußerungen entgegen, 1. reine Sturm- und Dranganſichten von mystischer Begeisterungsinspiration; 2. diese untermischt mit Schlegels und Novalis' theoretischen Sätzen; 3. dann auch rein romantische Ansichten, die aber bisweilen so ins Extreme getrieben werden und so einseitig gefaßt sind, daß sie fast sinnlos erscheinen.

Zunächst einige Beispiele aus dem „Dichterleben“, wo Tieck mehr denn je wieder die Sturm- und Dranganſichten seines Erstlingswerkes, „der Sommernacht“, vertritt oder doch zu vertreten scheint — wie überall in den späteren Werken — während er um 1800 sich dem Schlegelschen Standpunkt am reinsten nähert:

„Das ist es eben,“ sagte der Alte (Shakespears Vater zu Shakespeare), „das ist das Herrlichste dabei, daß du nur so hinhandeltest, nach einfachem Gefühl, daß du nicht denkst und grübelst und Vorsätze fassest, sondern nur so ganz einfach deinem Wesen folgst [1].“ Dies geht auf Shakespeares Charakter im allgemeinen. Ganz analog dazu ist Shakespeares künstlerische Tätigkeit gezeichnet; z. B. die Entstehung der historischen Dramen: „Plötzlich(!), in einer einsamen Stunde, schlug sich vor mir das unermeßliche Buch der Verhängnisse und der göttlichen Gerechtigkeit laut rauschend auseinander, und mein Geist las anders als vormals, sah Beziehungen, Prophezeiung und Erfüllung, wo er sie ehemals nie entdecken konnte, und eine unaussprechliche Entzückung durchströmte alle meine

[1]) Tiecks, Schriften XVIII 271.

Kräfte, und eine Begeisterung, für die ich keinen Namen habe, bemächtigte sich meiner, daß ich mir vornahm, dieses Schauen, welches sich mir in der Ganzheit, in der Fülle der Begebenheiten, in dem göttlichen Strafgericht der Geschichte so verständlich offenbart hatte, in Worten und Figuren wiederzugeben, und dieses Ungeheure, das mir selbst bis dahin fremd gewesen war, der kleinen häuslichen Bühne zu vertrauen". „Ja, Freund, es war eine glückliche, überaus glückliche Zeit, als ich, die ganze Welt vergessend, meine Bürgerkriege dichtete. Oft war mir, als wenn eine unsichtbare Hand meine fliegende Feder regierte[1])."

Es klingt wundervoll und hinreißend, nur darf man nicht unbefangenen Auges die wirkliche Reihe der historischen Dramen daneben legen und daran denken, worin die Arbeit Shakespeares dem Chronikenmaterial gegenüber bestand. Die Stürmer und Dränger wollten ausdrücklich keine Quellenstudien. Gut! — Tieck aber gab sich — und mit Recht — als Shakespeare-Forscher und kannte damals die Quellen. Wenn wir dies bedenken, so kommt uns der Panegyrikus auf Prophezeiung und Erfüllung, göttliche Gerechtigkeit und göttliches Strafgericht, dieses mystische Plötzliche-Ergriffen-Werden, vor allem die „fliegende Feder", die Weltvergessenheit und die unaussprechliche Begeisterung wie abgeschmackte Sturm- und Drangphrase vor. — Dasselbe bei den großen Tragödien:

Romeo und Julia entsteht nach Tieck aus der Leidenschaft Shakespeares für „die schwarze Geliebte". „Schnell wuchs mir die Tragödie unter den Händen. Ebenso schnell meine vertraute Leidenschaft und Liebe zu der blassen Schönen mit den dunkeln Locken ... Was war mir jetzt das Dichten?

[1]) Tiecks, Schriften XVIII 234.

Nur ein Freigeben der Geister, die in meinem Innern walteten und mich beherrschten; war mir doch zuweilen, so bewußtvoll ich auch das Ganze zusammenhielt, als würde ich erst durch mein Gedicht erschaffen und mein eigenstes Wesen zum Leben gebracht [1])." — Wir vergleichen damit im stillen Schlegels und Carolinens „Romeo-Aufsatz" und die feine Begeisterung, mit der Schlegel, die Quelle in der Hand, dartut, wie Shakespeare „eine handwerksmäßige Pfuscherei in ein dichterisches Meisterwerk umzuzaubern gewußt" [2]).

Es sieht vielleicht ungerecht aus, Tieck zu tadeln, daß er nicht das leistete, was Schlegel leistete, und man könnte geltend machen, daß er es gar nicht leisten wollte. Aber dieser Einwand verliert an Kraft, wenn wir Tieck als Kritiker der Goetheschen Hamleterklärung vernehmen. Mit sanfter Überlegenheit meint er, daß Goethe wohl den unergründlichen Geist Shakespeares schön gewürdigt habe; der „Kenner" hätte aber doch wünschen müssen, daß „Goethe lieber tiefer geforscht, noch mehr an seinen Autor geglaubt hätte, um noch mehr und gründlicher ihn zu erkennen und das wundersame Getriebe der Komposition klar und überzeugend darzulegen" [3]). Oder wenn Tieck speziell gegen Schlegel geltend macht (und zwar um 1800, also nach den Horenaufsätzen und den ersten Übersetzungsproben): „Du sagst, es scheine, als wolle ich zu verstehen geben, daß vor mir noch keiner den Shakespeare verstanden habe. Hierauf kann ich sehr leicht und sogar mit aller Bescheidenheit (!) antworten, daß ich

---

[1]) Tiecks Schriften XVIII 246; der Zwischensatz „so bewußtvoll usw.", ist plötzlich Schlegelsche Ansicht. Der Widerspruch zwischen dem von fremden Geistern beherrscht werden und dem „Bewußtvoll" störte Tieck keineswegs. [2]) Werke VII 75. [3]) Krit. Schriften II 235.

überzeugt bin, daß noch keiner seine Gedichte so oft gelesen hat, daß noch keiner mit diesem Glauben zu Shakespeare getreten ist, daß noch niemand so in ihm die ganze Kunst gefunden und sich daher so befriedigt gefühlt hat[1]."

Ganz anders als im Dichterleben heißt es in den Nachgelassenen Schriften: Shakespeare scheint „die meisten seiner Werke wie mit der Absicht geschrieben zu haben, daß sie die Entwicklungen der tiefsinnigsten Kunstansichten nicht nur zulassen, sondern selbst notwendig machen." Und da spricht er auch von „Gesetzen der Täuschung", „richtigen Motiven", „Konsequenz der Charaktere" und dem „Befolgen dieser unsichtbaren wahren Kunstregeln im Gegensatz jener konventionellen, willkürlichen"[2]. Hier haben wir Schlegelsche Grundansichten. Und Schlegelsche Ansicht vertritt er ebenso, wenn er für das Shakespearesche Drama im Gegensatz zum Mystizismus und Allegorismus des Spanischen „jene individuelle Zeichnung der Charaktere ..., die richtigen Motive, die notwendige Fortschreitung der Handlung, den großartigen Verstand, die Weisheit des Plans" betont[3].

Dazu vergleichen wir: „Jedes Stück Shakespeares ist aus einer eigenen, schönen, poetischen Stimmung entstanden, aus einer eigenen Ansicht der Welt. Wir müssen erst dem Dichter mit einer ähnlichen Stimmung entgegenkommen, um ihn zu genießen und zu verstehen. Dies ist so fein, daß man es oft in langer Zeit nicht erreicht. Dies ist bei Shakespeare Geschmack." (Sic!) Und dann weiter in typisch Tieckscher Unklarheit: „Genie braucht gar nicht zu wissen, daß es so wirkt; die Aufklärung über sich tut ihm viel-

---

[1]) Krit. Schriften I 159. [2]) Nachgel. Schrift II 96. [3]) Krit. Schrift IV 183.

leicht Schaden. Es wirkt nach dunkeln, innern Gesetzen, sein Kunsttrieb ist sein Gesetz, und eben deswegen ist es Genie. Denn wie wäre es möglich, daß jemand durch Räsonnement auf Ansicht der Welt, auf Stimmungen verfallen könnte[1]?" Hier würfeln sich abermals eine ganze Anzahl bekannter Ideen in bescheidener Sicherheit und Konfusion durcheinander; die alte bekannte Gerstenbergsche von der Illusion; dann die, daß man, falls es keine Ästhetik gäbe, in der Shakespeare Platz hat, eine solche schaffen müßte; die Sturm- und Dranganſicht vom unbewußten Genietum und eine mißverstandene Anschauung des jungen Fr. Schlegel, der eine bestimmte Ansicht der Welt als Einheitspunkt für die Shakespeareschen Dramen auffaßte. Aber die Gleichsetzung von „Stimmung" und „Ansicht der Welt", von „Kunsttrieb und Kunstgesetz", die rhetorische Frage am Schluß, besonders aber die Leichtigkeit, mit der alles verschmolzen wird, ist durchaus Tieck. — Gleichzeitig aber trennt er auch wieder ausdrücklich Begeisterung und Kunst und treibt so die Schlegelschen Ansichten auf die Spitze. Die Beispiele ließen sich häufen. Kritische Schriften I 228 heißt es von den zwei King John-Dramen, die Tieck beide Shakespeare zuschreibt: „Der jugendliche Dichter ist selbst begeistert; dagegen im neuern Werke die Kunst vorwaltet". Daselbst auf Seite 148 hält er Shakespeare für durchaus vollendet, so daß man nichts tadeln, nichts anders haben wollen soll. Er erklärt „alles für die Absicht des Dichters und zwar für die allerbeste", was ein anderer für „Zufall, Nachlässigkeit oder gar Geschmacklosigkeit" ansehen mag. Vom Hamlet heißt es übertreibend: es scheine fast, „als habe Shakespeares unbegreiflicher Genius dies kühne Werk mit in der Absicht gedichtet, Anstoß zu erregen. Der-

[1]) Nachgel. Schriften II 132.

jenige, der sich ganz in dieses Labyrinth wunderbarer Absichten, verdeckter Motive und zweideutiger Charaktere vertieft hat, wird ebensowenig mit den Engländern, wie mit der Erklärung und Umgestaltung unsers großen Dichters (Goethe) einverstanden sein [1])". Das Höchste an subjektiver Literatur-Interpretierung aber leistet sich Tieck, wenn er sich in folgender Betrachtung ergeht: „Wahrscheinlich muß sich Shakespeare auch unter seinen Freunden und wohlwollenden Beschützern einsam gefühlt haben, weil er sich nicht verantwortete und keinem das innere, wunderwürdige Triebwerk (des Hamlet) aufdeckte. Wäre dies geschehen, so hätten wir, wenn auch entstellt, Winke und Klätschereien darüber. Es gibt aber auch eine Einsamkeit der Gesinnung, einen völligen Mangel echter Kritik, wodurch für den Dichter wohl die Unmöglichkeit entsteht, sich anders, als durch die Tat selbst auszusprechen. Und haben wir doch noch, und unsere fernen Nachkommen werden auch in dem Fall sein, so viel an diesem Geiste zu entdecken, müssen wir uns doch jetzt noch so viele Urteile und Vorurteile abgewöhnen, um ihn zu verstehen, daß wir zu danken haben, daß er sich weder durch die gelehrte Kritik des Tages noch durch geistreichen Spott abhalten ließ, der Nachwelt für alle Zeiten Musterbilder aufzustellen, an denen sie genießen und denken lernen kann [2])." Der geistreiche Spott seiner Feinde, die Einsamkeit und der Mangel an verständnisvoller, anerkennender Kritik, das waren die Schriftstellerleiden des älter werdenden Tieck. Ob wohl ein Shakespeare, in dem die ganze Welt Widerhall und Verständnis findet, unter diesen Dingen ebenso leidet?

1808 schreibt Tieck an Solger, Shakespeares innige Harmonie und Regel sei eine Tatsache, die man nur inner-

[1]) Krit. Schriften III 244. [2]) ib. 246.

lich erleben könne, für die ihm aber wohl der Ausdruck mangeln würde, wenn er in seinem Werke darauf zu sprechen kommen würde[1]). Und bei der Betrachtung des „Lear", wo sich die Gelegenheit zum Sprechen bietet[2]), verstummt er wirklich, wenn er bedenkt, mit wie sicherer Hand Shakespeare „in diesem Wirbelwinde aller Leidenschaften, in dieses scheinbare Chaos der Verzweiflung Licht und Ordnung wirft", wie er mit dem „lächelnden Blick alle diese Geister und Gespenster beherrscht". „Es ist wohl schwer", heißt es „das Maß unserer Bewunderung eines solchen Genius nur irgend anzeigen oder gar beschränken zu wollen: denn dem Sinne, der ganz in dieser Schöpfung aufgeht, entschwindet alle übrige Größe, und das beseligende Gefühl, daß wir als Menschen im Verständnis der Herrlichkeit Teil an ihr haben, erfüllt nach überstandenen Schmerzen den ganzen Raum unseres Wesens mit beruhigender Kraft". Und damit vergleiche man die Bemerkung bei der Entdeckung des Hamlet-Quarto von 1603[3]), wo es heißt: Man hat beim Lesen „die wunderbare Empfindung, daß der größte dramatische Dichter, oder der größte Genius überhaupt, sich etwas näher an die Reihe der gewöhnlichen Sterblichen schließt. Es war also nicht bloß Überfülle eines ungezähmten Genius, die ihn um eine ganze Kopflänge alle andern überragen ließ, sondern zugleich Überlegung, ruhige Betrachtung und Fleiß". Wunderbarer Tieck! möchte man da ausrufen, hast du deshalb so manches Lied von Shakespeares tiefer Absicht und Kunst gesungen, um schließlich zu erstaunen, daß es nicht ungezähmtes Genie war, das dich entzückte, und bist du deshalb in andächtiges Schweigen vor dem alles beherrschenden weltenordnenden Künstlerblick versunken, um bei der unerhörten Entdeckung, daß auch

[1]) Solgers Nachgel. Schriften 623. [2]) Krit. Schriften III 227f. [3]) ib. 297f.

Überlegung und ruhige Betrachtung und Fleiß dazu gehören, den Gebrauch deiner Zunge wieder zu finden?

Es ist viel leichter Fr. Schlegel zu verstehen, als Tieck. Bei Fr. Schlegel springen die Widersprüche ins Auge, aber geht man ihnen nach, so lösen sie sich in einem philosophischen Grundgedanken oder doch wenigstens Grundstreben auf. Bei Tieck klingt alles glatt und selbstverständlich, will man ihn aber fassen, so hat man die Teile in der Hand, und es fehlt das geistige Band. Ich kann nicht umhin seine Ansicht von 1828[1]) als die ihm eigentlich vom Herzen kommende aufzufassen. — Da gibt es überhaupt kein Genie, sondern nur mehr oder weniger Talent, keine Künstler und Pfuscher, sondern nur glückliche und unglückliche Poeten; keine ästhetischen Gesetze, sondern nur sehnsuchtsvolle Triebe, und diese sind ein zweifelhaftes Gut, denn alles hängt dabei vom Zufall ab. „Was ist das sogenannte Talent? Ein anvertrautes Pfand, ein Einlaßzeichen zu Glück, Ruhm und dem Genuß des wahrsten Lebens. Aber ebenso oft, wohl öfter, eine Einladung zu Elend, Jammer, Wahnsinn und Verderben. In jedem (!) jungen Dichter erzeugt sich seine dichterische Stimmung und Begeisterung dadurch, daß jene (!) unbewußte Harmonie des jugendlichen Lebens gestört wird, die Seele und alle Gefühle wollen ein Unsichtbares und doch Glänzendes erfassen, alle andere Wahrheit, alles Erlebte sinkt im neuen Taumel als das Unbedeutende, Geringe, zu Boden; im Ringen ermattet endlich der Geist und sucht Hilfe in den fernsten und dunkelsten Regionen seines Wesens. Gelingt es der Schöpferkraft, sogleich im Schaffen und Darstellen das Richtige und Wahre zu ergreifen, so geht aus dem Kampfe unmittelbare Besänftigung, Ruhe und

[1]) Krit. Schriften II 187.

wahre Glückseligkeit hervor. So scheinen unter den berühmten Neueren Camoens, Cervantes, Dante, Ariost, Shakespeare und Goethe sogleich das Rechte und Heilbringende getroffen zu haben. Alsdann wächst mit dem ausgebreiteten Talent die Stärke und Sicherheit des Charakters, Mensch und Poet gewinnen in gleichem Maße. Geschieht dies nicht — und wer kann bestimmen, woher die Störung rührt, wenn sie da ist? — so muß der Charakter, um sich zu retten, nach und nach das Talent verzehren; und so sehen wir so viele mittelmäßige Männer, die als schwärmende Jünglinge (also: Schwärmen ist Talent!) begannen, oder das sich fortquälende und begeisternde Talent untergräbt den Charakter, die Vernunft und alle Wahrheit. Brauche ich noch Tasso, Rousseau, Lenz und Heinrich von Kleist, oder Otway, Marlow, Nath. Lee und ähnliche zu nennen?"

Kann es eine rationalistischere Auffassung des Genies geben? Es ist die typische, noch heute gültige des gesundesten aller gesunden Menschenverstande. — Das Genie oder das Talent ist eine angeborene Gabe zur Unzufriedenheit mit dem praktischen Leben, ein sehnsuchtsvolles Suchen nach — ich weiß nicht was — im Unendlichen, das schließlich damit endet, daß man ein Buch schreibt. Manchmal trifft dabei der Poet „das Richtige und Wahre" (dieses definiert Tieck nicht näher, er denkt wahrscheinlich an Goethe, dessen Götz durchschlagenden Erfolg hatte), dann wird er ein großer Dichter. Manchmal greift der junge Dichter fehl, und wer kann wissen woran das liegt? ruft Tieck voll Mitgefühl und Pathos aus, dann schreibt man, was das Publikum „dummes Zeug" nennt. In diesem Falle hört man entweder auf zu schreiben und wird ein guter Durchschnittsmensch, oder man schreibt, sich quälend und mühend,

weiter und wird schließlich wahnsinnig oder verdirbt. Es war eben auch nur ein Zufall, daß Tieck nicht Goethe oder Shakespeare geworden.

Wollen wir den Passus ganz verstehen, so müssen wir bei Haym die Entstehung des Lovell und die Entwicklung des jungen Tieck nachlesen.

Daß aber bei diesem wechselnden Standpunkt keine sichere Norm für die ästhetischen Ansichten der Romantiker aus Tiecks Schriften gefunden werden kann, ist wohl klar.

Die Frage nach dem Wesen und der Bedeutung des Genies mußte von den Romantikern beantwortet werden. Denn Shakespeares Bedeutung für die deutsche Literatur hing davon ab, daß es gelang, ihn endgültig dem Sturm und Drang abzusprechen und ihn zum mindesten in eine Reihe mit großen klassischen Künstlern zu stellen, besonders mit Goethe und Schiller. Nur dadurch, daß Shakespeare für die nationale Kunst gewonnen wurde, daß die verstärkte Klassizität durch die verstärkte Nationalität ergänzt wurde, konnte die deutsche Literatur davor bewahrt werden, daß sie wieder zurück in ängstliches Antikisieren und Nachahmen des Auslands verfiel, sobald die beiden großen Vertreter des Klassizismus dahingegangen waren. Gerade dadurch, daß die Romantiker neben der Klassizität die germanische Nationalität zur Geltung brachten, haben sie den natürlichen Entwicklungsgang, den die deutsche Literatur seit Lessing genommen hatte, fortgesetzt. Und ganz abgesehen davon, daß die Entwicklung unserer Literatur und der alte Goethe selbst den Romantikern durch die Tat recht gaben, bedeutet es ein gänzliches Mißverstehen des eigentlichsten Wesens unserer nationalen Geistesgeschichte, wenn ein junger Gelehrter es den Romantikern zum Vorwurf macht, daß „sie nicht bei den großen Klassikern und

deren gewaltigen Resultaten anknüpften und sich damit begnügen wollten, sondern selbständige Neuerungen durchzuführen unternahmen." Im Gegenteil! Nichts war vielleicht damals so notwendig, als daß wieder einmal betont wurde, daß die Kunst keineswegs nur „griechisch" sei. Das hatten schon Lessing, Herder, der Sturm und Drang u. a. früher getan. Aber jetzt, wo Goethe seine Jugendanschauungen Lügen zu strafen schien, mußte es wieder gesagt werden, und mußte es überdies von einem neuen Standpunkt aus bewiesen werden.

Das haben die Schlegels getan. Man kann sich deshalb heute zu ihren Ausführungen stellen, wie man will, damals sagten sie das, was gesagt werden mußte: Shakespeare, der große Vertreter germanischen Geistes, ist kein wilder Stürmer und Dränger, sondern ein großer Künstler. Es gibt überhaupt keine wildwachsenden Genies, die in blinder Begeisterung produzieren. Das wahre Genie ist im Gegenteil von einer weiteren und tieferen Einsicht und Absichtlichkeit als der gewöhnliche Mensch. Der Künstler — vor allem aber auch der germanische Künstler Shakespeare — versteht sich und seine Werke. Er will etwas und weiß, was er will. Er schafft absichtlich. Und seine Absichtlichkeit bedeutet Selbstbeschränkung seines unendlichen Dichtervermögens, Beherrschung seines Dichtertriebes und seiner Begeisterung durch künstlerischen Verstand. Das ist im Grunde dasselbe, was Goethe will, wenn er sagt: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister." Bei Fr. Schlegel wird es nur philosophischer und umständlicher ausgedrückt. Ich zitiere die Stelle nochmals: Die „Selbstbeschränkung" ist für den Künstler ... „das Erste und das Letzte, das Notwendigste und das Höchste ... Das Höchste: denn man kann sich nur in den

Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat[1])." Und damit kommen wir zu unserm zweiten Punkt.

2. Obgleich das Genie denkend und absichtlich schafft, so ist es und so sind seine Werke doch noch mehr, als es selbst mit dem endlichen Verstand weiß und begreifen kann.

Dieses Plus ist aber keineswegs dichterische Stimmungsekstase im Tieckschen Sinne oder im Sinne des Sturmes und Dranges, sondern dieser Überfluß beruht auf den zwei Momenten, die gerade das Gegenteil von mystischer Inspiration bedeuten: a) auf der unendlichen geistigen Natur des Genies. „Wer etwas Unendliches will, der weiß nicht, was er will. Aber umkehren läßt sich dieser Satz nicht[2])" (Fichte); b) auf der noch in der Entwicklung begriffenen Entfaltung seiner Wesenheit als eines organischen Geistes (Schelling).

a) Das Können des Genies geht immer über das Leisten; seine Erkenntnisfähigkeit immer über seine tatsächliche Erkenntnis. Die Ironie, mit der das Genie selbst auf sein Höchstes herabsieht, ist der Ausdruck des Gefühles dieser seiner Unendlichkeit und Freiheit. „Man kann sagen," sagt W. Schlegel, „daß es ein charakteristisches Kennzeichen des dichtenden Genies ist, viel mehr zu wissen, als es weiß, daß es weiß[3])."

Für dieses unbewußte Wissen und Können ist noch wichtiger der Punkt b), der auf Leibniz-Schelling beruht: „Genie ist organischer Geist[4])." Als höchster Organismus ist es nicht nur belastet mit der ganzen Vergangenheit und Gegenwart, sondern trägt es auch die Zukunft in seinem Schoße. Es trägt die ungeschaute und unerkannte Ent-

---

[1]) Lyc.-Fragm. 37. [2]) ib. 47. [3]) Athen.-Fragm. 172; 267; vgl. Minor II 177, 26 und 339, 35. [4]) Athen.-Fragm. 366; vgl. 338.

wicklung, „die Nachwelt", potentiell oder instinktiv in sich. Seine Entwicklungsfähigkeiten und Entwicklungsmöglichkeiten weisen seinen „Instinkt" oder „Sinn" ins Unendliche. Es ist ja der Brennpunkt einer Welt, zu der nicht nur alles Positive und Greifbare, sondern auch alles, was darüber hinausgeht, gehört. Der Künstlergeist ist ein Mikrokosmus, der nicht nur eine geordnete, lichte und deshalb klar verständliche Erde, sondern auch einen Himmel, ein Unendliches, Unsichtbares, was sich dem endlichen Gedanken und Wort entzieht, „den Mittelpunkt", in sich trägt und spiegelt. Im universellen Geist leben nicht nur „alle Individuen, die ursprünglichen, ewigen nämlich ... Er ist auch echter Polytheist und trägt den ganzen Olymp in sich [1])."

Wie schon beim gewöhnlichen Menschen zum Selbstbewußtsein und zur Absichtlichkeit seines Tuns ein Instinkt tritt, der ihn unaufhaltsam vorwärts treibt in die Regionen seiner zukünftigen Entwicklung und ihm eine Religion zum Bedürfnis macht, so eignet auch, und zwar im höheren Maße, dem organischen Geiste des Genies ein Instinkt (die Romantiker nennen ihn gern „Sinn"), der ihn über sich hinausweist in die Regionen seines Ideals und der noch unerkannten, nur tiefsinnig geschauten Welt der Göttlichkeit. „Auch ist das Verhältnis des wahren Künstlers und des wahren Menschen zu seinen Idealen durchaus Religion [2])."

Diese Religion, dieser Sinn für das unendliche Geistige gehört schon zum gewöhnlichen Menschen. Ohne denselben ist er halb. Sie gehört vor allem aber zum wahren Künstler. Ideen 13: ‚Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigene Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat."

---

[1]) Athen.-Fragm. 451. [2]) ib. 406.

Ideen 20: „Künstler ist ein jeder, dem es Ziel und Mitte des Daseins ist, seinen Sinn zu bilden." —

Es ist deshalb nach Novalis (II 6) „das willkürlichste Vorurteil," zu meinen, „daß dem Menschen das Vermögen, außer sich zu sein, mit Bewußtsein (!) jenseits der Sinne zu sein, versagt sei". Mit Bewußtsein!

Dieser Sinn für das Unerkannte, das über das Klare und Bewußte hinausgeht, ist also überhaupt keine Spezialeigenschaft des dichtenden Genies, obgleich das Genie ohne diesen Sinn nicht denkbar ist, sondern er ist eine Eigenschaft des menschlichen Geistes überhaupt! „An genialischem Unbewußtsein können die Philosophen, dünkt mich, den Dichtern den Rang recht wohl streitig machen", sagt Fr. Schlegel [1]. Denken wir einen Augenblick daran, daß die Philosophie jener Zeit Kritik der reinen Vernunft war, also das Selbstbewußtsein in der 2. Potenz darstellte, und daß die Selbstreflexion und immer wieder potenzierte Selbstreflexion eine so bedeutende Rolle in der romantischen Ästhetik spielt, so wird uns klar, welch himmelweiter Unterschied zwischen dem Unbewußten des Novalis und der Schlegels auf der einen Seite und dem unbewußten Begeisterungsrausch der Stürmer und Dränger auf der andern Seite ist. Nicht unbewußtes Schaffen und Streben, sondern Streben nach dem noch Unbewußten ist romantisches Stichwort. „Das ist es eben, was man niemals vergessen darf, daß das Bewußtsein der Romantiker mit dem Gehalte des Unbewußten erfüllt ist," sagt Ricarda Huch [2]). Dieses Unbewußte soll immer mehr zum Bewußten werden. Es ist der Gang der Entwicklung, die der wachsende Geist stückweise erringt, die ihm aber als Keim angeboren ist. Denn „wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht

[1]) Athen.-Fragm. 299; vgl. ib. 249. [2]) Blütezeit der Romantik 100.

den Keim davon in sich hat? Was ich verstehen soll, muß sich in mir organisch entwickeln; und was ich zu lernen scheine, ist nur Nahrung, Inzitament des Organismus [1])," sagt Novalis. „Im Ich bildet sich alles organisch[2])." „Jeder gute Mensch wird immer mehr und mehr Gott [3])."

Kurz und gut, Absicht und Instinkt, gehören stets, bei allen Menschen zusammen, wie die Gegenwart nie ohne Blick für die Zukunft sein darf: „Denn bei fortschreitenden Naturen erweitern, schärfen und bilden sich Begriff und Sinn gegenseitig [4])." Schon 93 aber schrieb Fr. Schlegel an seinen Bruder Wilhelm: „Die Begeistrung ist die Mutter des Ideals und der Begriff sein Vater. Was ist denn unsre Würde, als die Kraft und der Entschluß, Gott ähnlich zu werden, die Unendlichkeit immer vor Augen zu haben? Das regsame Streben des Handelns, der höchste Maßstab des Urteils schließt ja gar nicht aus alle Tugenden der Empfänglichkeit, sondern kann nur mit ihnen bestehen [5])." Und Schleiermacher nennt einen Menschen ein vollendetes praktisches Genie, wenn „bei ihm alles Absicht und alles Instinkt, alles Willkür und alles Natur" ist [6]).

Nur werden Absicht und Instinkt beim Künstler, dem höheren Menschen, in tieferer Harmonie und großartigerem Maßstabe vorhanden sein, als bei den gewöhnlichen Sterblichen. „In jedem guten Gedicht muß alles Absicht und alles Instinkt sein", heißt es Lyc.-Fragm. 23.

In diesem Sinne fragt sich Fr. Schlegel: „Worauf bin ich stolz und darf ich stolz sein als Künstler?" Antwort: „Auf das Werk, was alle Absicht göttlich überschreitet, und dessen Absicht keiner zu Ende lernen wird [7])."

---

[1]) Nov. II 5. [2]) Athen.-Fragm. 338. [3]) ib. 262. [4]) Minor II 173, 2. [5]) Walzel: Schlegelbriefe 111. [6]) Athen.-Fragm. 428, 54. [7]) Ideen 136.

W. Schlegel führt dies am klarsten aus: Shakespeare schafft, „wie die Natur, deren Ebenbild er im kleinen ist," sagt er. Doch nicht darum ist Shakespeare und das wahre Genie überhaupt Ebenbild der Natur, weil es dunkel und unerforschlich, mit unerklärlichen Kräften produziert, sondern weil „Klarheit ebenso sehr wie Fülle und Kraft seine unterscheidenden Merkmale sind." Wo wir bei Shakespeare auf dunkle Punkte stoßen, liegt das gewöhnlich in der Natur der Sache, da ist es die Unergründlichkeit des Problems „Leben" überhaupt, das uns in seinen Werken entgegentritt. Denn die Werke des Genies sind nur da dunkel, wo alles Lebendige dunkel wird; wo das Problem anfängt: was ist Leben, und was sind Körper überhaupt? Diese Dunkelheit teilen sie aber mit allem was ist, mit „jedem einzelnen Atom, dessen Wesen erschöpft zu haben — sich keine Wissenschaft rühmen darf[1])." „Die Werke des echten Genies sind mit reinen und stillen Wassern von unermeßlicher Tiefe zu vergleichen. Sollte auch kein Auge ganz bis auf den Boden dringen, so findet doch jedes für seine Sehkraft Befriedigung: denn soweit diese reicht, erblickt es die in dem flüssigen Elemente enthaltenen Gegenstände vollkommen deutlich und unentstellt. Nur der ist durch eigene Schuld irrigen Vorstellungen ausgesetzt, der sich einbildet oder anmaßt, tiefer zu sehen, als er wirklich sieht. Ob der Dichter beim Hamlet alles so gedacht hat, wie Wilhelm Meister ihn auslegt, das ist

[1]) Werke 7, 30 f. Wir stoßen hier auf einen Gedanken, der seit Shaftesbury in der Ästhetik eingebürgert war, und der in diesem romantischen Geniebegriff und der Goetheschen Ansicht vom „Stil" seine Vollendung findet. Der Künstler ist „Genosse", nicht Nachahmer der Natur, hatte Shaftesbury betont. Der Künstler ist nicht unbewußtes Sprachrohr der Natur, sondern eine höhere, bewußtere Natur im kleinen: ein Bild und Spiegel der göttlichen Schöpferkraft, heißt es hier.

ein Zweifel, den Shakespeare allein, wenn er könnte, zu bekräftigen das Recht hätte. Man kann sich sehr gut denken, daß Shakespeare mehr von seinem Hamlet wußte, als ihm selbst bewußt war[1])." Und die ganze Spekulation über das Wesen des Genies noch einmal zusammenfassend, heißt es in den Vorlesungen von 1801: „Nach dieser Erweiterung des Begriffes Genie, die aber keine Vervielfachung, sondern eine Zurückführung auf höhere Einheit ist, brauchen wir gewiß keine fremde Kraft mehr herbeizurufen, um das Ideal zustande zu bringen ..., denn eben die energische Harmonie der menschlichen Natur, die sich im Genie subjektiv in geistiger Tätigkeit äußert, objektiv gemacht, zur Erscheinung gebracht, ist das Ideal[2])."

Auch Tieck möchte gelegentlich etwas derartiges sagen. Er wendet sich mit der Theorie seiner Freunde gegen Goethe, was ganz und gar nicht im Sinne dieser Theorie lag. Und wie verwischt sich ihm das Ganze! Kritische Schriften II 240 hören wir: „Eben darum, meine Freunde, weil der Poet zugleich Prophet ist, und mehr ist und weniger als der Philosoph und der praktische Mensch, weil er sein Bestes in sich selbst nicht verstehen kann, weil die Tat, und immerdar nur die Tat, ihn verkündigt, so hat der geborne, wahre Dichter gar keinen höhern Beruf, als eben diesen Geist des Verkündigens immerdar walten zu lassen[3]), für diese Begeisterung, das

[1]) Werke 7, 33. [2]) Deutsche Lit.-Denkm. 17, 84. [3]) Ich mache nur nebenbei aufmerksam, wie sich Tieck hier durch das Verb „verkündigen" in einen ganz illogischen Gedankengang hineintreiben läßt. Weil Tat das einzige ist, was den Dichter verkündigt, so darf er nur „anschauen" und „Visionen" haben. Weil die Tat und nur die Tat ihn verkündigt, so müßte er alle seine Kräfte für die Tat sammeln und auf die Tat konzentrieren. Er müßte bilden, darstellen, und die Technik meistern lernen. Dies wäre ungefähr der richtige Gedankengang, aber damit fiele das Folgende auseinander.

Anschauen, die Visionen, die ihn besuchen, alle Kräfte zu sammeln und alle Zeit zu sparen. Erscheint ihm das Wissen selbst, das Eingreifen in die Begebenheit der Welt und dergleichen, als das Höhere, Bessere, so wird er in solcher Verstimmung oder Zerstreutheit schon auf eine Zeitlang sich und seinem hohen Berufe ungetreu. Ihr werdet mich nicht so mißverstehen, ausgezeichnete Männer (denn ihr seid doch nicht einfältig), daß ich verlange, er solle nicht studieren, nichts lernen, nicht die Welt kennen, denn eben h i e r soll er ja Nahrung und Stoff suchen und finden, um die Welt, die sich ihm h i e r darbietet, durch seine Kunst zu verklären [1])."

Während die Schlegels und Novalis die beiden Welten, die sinnliche und die übersinnliche, in Übereinstimmung mit der Philosophie ihrer Zeit in den organisch-unendlichen Geist des Dichters hineinverlegen, macht ihn Tieck zum Heimatlosen sowohl in der sinnlichen als in der übersinnlichen Welt: In der sinnlichen, denn „all seine Zeit und Kraft gehört den Visionen," in der übersinnlichen, denn seine Nahrung und sein Ziel sind in der unteren Welt zu suchen. Dualismus und Unklarheit, wohin wir fühlen, und dadurch Widerspruch mit dem, was den ästhetischen Kern der romantischen Theorie ausmacht. Gerade im G l e i c h g e w i c h t zwischen „äußerem und innerem Sinn" besteht nach dieser „die vollendete genialische Konstitution." Und das bringt uns zu unserm dritten Punkt.

3. Mehr noch, als durch die Größe und Sicherheit seines Intellekts und die Weite und Tiefe seines transzendentalen Sinnes unterscheidet sich das Werk des Genies durch das innere Gleichgewicht, seine Selbstgenugsamkeit, durch

[1]) Ich mache auf die Unklarheit im Stil und in der Logik und im letzten Satze auf die beiden „hier" aufmerksam, die den Gedankengang ganz verschleiern.

seine abgeschlossene, abgerundete Einheitlichkeit, seinen Mittelpunkt. Deshalb muß auch alles, was das Genie hervorbringt, seinen „Mittelpunkt" haben: „Die Idee der Einheit und Bildung eines Kunstwerks kann nicht mit den Zeiten wachsen, sondern sie muß ursprünglich in der Seele des Künstlers liegen, oder er ist kein Künstler; diese Vollendung ist seine Seele, alles übrige ist nur Hülle und Gewand[1])," heißt es bei Tieck, in Anwendung der Lehre des Zentrums, und: „Jedes echte Dichterwerk macht eine unendliche Beschauung möglich und ist ihrer würdig, und alle diese Anschauungen von verschiedenen Seiten sind immer nur wie mancherlei Strahlen, die aus demselben Zentro gehen, die den Glanz des Künstlers weiter verbreiten[2])." Und W. Schlegel meint, es würde uns wenig fördern mit den Auslegern des Aristoteles empirisch herumzutappen: „Der Begriff des Einen und des Ganzen ist ganz und gar nicht aus der Erfahrung geschöpft, sondern aus ursprünglicher Freitätigkeit unseres Geistes entsprungen[3])."

Damit kommen wir zum Begriff der romantischen Kunstform.

---

[1]) Krit. Schriften I 150. [2]) ib. 149. [3]) Dram. Vorl. II 95.

Kunstwerk und Kunstform

Wollten die Romantiker die Shakespearesche Form als höchste Musterform für das deutsche Drama trotz aller von seiten der Korrekten und Klassizisten erhobenen Einwürfe proklamieren, so mußte Herders historische Begründung der Shakespeareschen Technik durch eine philosophisch-ästhetische ergänzt werden. Es geschieht dies durch die konsequente Ausbildung des Begriffes einer romantisch-organischen Form.

Um zu klaren Grundbegriffen zu kommen, lassen die Romantiker zunächst alles schon Erkannte beiseite und demonstrieren ab ovo. Sie fragen: Was ist ein Kunstwerk, und wie entsteht es? Hat das Kunstwerk eine Form nötig oder darf es formlos sein? Und da es eine Form nötig hat, wie muß diese Form beschaffen sein?

Was ist ein Kunstwerk, wie entsteht es? Im Gespräch über die Poesie, verlangt die geistreiche Amalie (Caroline), „der freie Geist sollte unmittelbar das Ideal ergreifen und sich der Harmonie hingeben, die er in seinem Innern finden muß, sobald er sie da suchen will". — Ganz recht und romantisch! Das Ideal ergreifen, das hieß sehnend und denkend sein Ich zum Unendlichen erweitern. Das bedeutete beschauliche Hingabe an die Sphärenharmonie, die der romantische Dichter in seinem Innern klingen und singen hörte; das war das Schönste und Höchste für den unend-

lichen, freien Geist des Dichters, der durch Selbstreflexion und immer wieder potenzierte Selbstreflexion in die tiefsten Tiefen, und durch Selbsterweiterung und Universalität auf die höchsten Höhen der Poesie und des Lebens strebte; das war vor allem das Höchste für das Genie, dem eine eigene Anschauung des Unendlichen, ein eigener Mittelpunkt von vornherein angeboren ist. Aber auch diese schwungvolle Idee hat ihre sachliche Kehrseite. Ludoviko antwortet auf Amaliens Bemerkung durchaus sachlich und praktisch: „Die innere Vorstellung kann nur durch die Darstellung nach außen sich selbst klarer und ganz lebendig werden." Und Markus pflichtet bei: „Und Darstellung ist Sache der Kunst, man stelle sich wie man auch wolle [1])".

Ganz analog dem reinen Ich soll sich also die geniale Dichterkraft, die unendliche Anschauung und der Kunsttrieb des Dichters, als Tat offenbaren. Hier in der romantischen Kunstlehre natürlich nicht als ethische Tat wie in der Philosophie Fichtes, sondern als ästhetische Tat. Diese besteht darin, daß sich der unendliche Dichtergeist endlich begrenzt [2]); „der dichterische Geist bedarf einer Umgrenzung, um sich innerhalb derselben mit schöner Freiheit zu bewegen, wie es alle Völker schon bei der ersten Erfindung des Silbenmaßes gefühlt haben;" aber „er muß nach Gesetzen, die aus seinem eignen Wesen herfließen, wirken, wenn seine Kraft nicht ins Leere hinaus verdunsten soll [3])." Diese ästhetische Selbstbegrenzung nach Gesetzen seines eigenen Wesens ist die eigentliche Schöpfertat des

---

[1]) Minor II 355. [2]) Minor II 354, 42: Eine Theorie der Dichtkunst hätte zunächst darzustellen, „wie sich die Phantasie ... kraft ihrer Tätigkeit durch diese selbst notwendig beschränken und teilen muß", vgl. Ideen 16. [3]) Dram. Vorl. III 7 f.

Genies: die Geburtsstunde eines Kunstwerkes. An und für sich ist der Geist formlos, unendlich. Erst dadurch, daß er sich nach seinen eigenen Gesetzen im Stoffe begrenzt, erhält er seine Bildung, seine Form; wird er zum Kunstwerk. „Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist[1]." „Der Stoff ist nicht der Zweck der Kunst, aber die Ausführung ist es[2]." Der Künstler „kann nur bilden, nichts als bilden[3]." „Bildung ist das Wesen der Kunst[4]."

Damit ist auch schon die zweite Frage erledigt: „Kann es formlose Werke des Genies geben?" Antwort: Nein! Die Frage enthält eine contradictio in adjecto, da Werk des Genies soviel als gesetzmäßige Selbstbegrenzung des genialen Geistes, also Form bedeutet. Der Dichter schafft ja nicht seinen eigenen Geist, noch seine unendlichen Anschauungen, noch seinen Mittelpunkt, sondern nur eine Form, einen Körper, in dem sich dieser unendliche Geist und seine unendlichen Anschauungen darstellen, „allegorisieren", offenbaren kann.

Durch diese Form wird aus einem unendlichen Geiste und einem beliebigen formlosen, geistlosen Stoffe „ein Kunstwerk". „Wodurch wird aber ein Drama poetisch? Unstreitig dadurch, wodurch es auch die Werke anderer Gattungen werden. Zuerst soll es ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes, befriedigendes Ganzes sein[5]." Auch in diesem Form- und Kunstvermögen des menschlichen Geistes offenbart sich die absolute Weltenkraft als eine ästhetisch-poetische. „Die künstlichsten Werke der Menschen" sind „oft

---

[1]) Athen.-Fragm. 297. [2]) Nov. I 120; vgl. A. W. Schlegel, Werke 7, 76. [3]) Ideen 54. [4]) Minor II 355. [5]) Dram. Vorl. I 45; vgl. Ideen 152: „In der Familie werden die Gemüter organisch Eins, und eben darum ist sie ganz Poesie."

so künstlich, daß man die Weisheit des Schöpfers nicht genug darin bewundern kann[1])."

„Formlos zu sein, darf also den Werken des Genius auf keine Weise gestattet werden," heißt es bei W. Schlegel, „allein es hat damit auch keine Gefahr. Um dem Vorwurfe der Formlosigkeit zu begegnen, verständige man sich nur über den Begriff der Form, der von den meisten, namentlich von jenen Kunstrichtern, welche vor allem auf steife Regelmäßigkeit dringen, nur mechanisch und nicht, wie er sollte, organisch gefaßt wird[2])." Die Antwort der Romantiker auf die dritte Frage, wie muß die Form beschaffen sein, ist also: Sie muß organisch, nicht mechanisch beschaffen sein.

Das heißt: eine geniale Form entsteht nicht dadurch, daß gewisse ästhetische Regeln, die ein kritischer Verstand dem Genie von außen gibt, „mechanisch" befolgt werden; auch nicht dadurch, daß gewisse vortreffliche Meisterwerke ängstlich nachgeahmt werden, sondern allein aus der organischen Geistestätigkeit des frei schaffenden Genies, das seinem innersten Wesen nach eine organische Kraft ist, und deshalb organische Formen produzieren muß. Deshalb fordern die Romantiker vom Dichter, daß er es als höchstes Gesetz erkennt, daß seine „Willkür" kein Gesetz über sich „leide"[3]). Denn nur, wenn sich der organische Geist frei, das heißt nach eigenem Gesetze, bewegt, kann er ja dem Kunstwerk seine ganze organische Wesenheit aufdrücken, kann er sich als Organismus und Organismen schaffende Kraft im Kunstwerk offenbaren. Nur wenn er sich weder durch

[1]) Min. II 393. [2]) Dram. Vorl. III 8. [3]) Athen.-Fragm. 116. Goethe 1806 (Hempel 29, 397): „Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich selbst vollendet; mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äußeren Technik, oder was sonst will, entgegenstehen; es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht."

eigene Skrupel, noch durch fremde Muster oder fremde ästhetische Begriffe beherrschen und bestimmen läßt, wird seine Darstellung, seine Form, sein wie sein Wesen: nämlich eine freie organische Entfaltung.

„Lange schon kanntest den Stoff Du, den einen, des Fülle unendlich; Fasse nun auch ins Gemüt dieses Geheimnis der Form[1].“

Der Stoff ist die eine große Wirklichkeit, die All-Einheit und alles, was dazu gehört — er ist unendlich! Das Geheimnis der Form beruht darauf, daß „ein Teil“ der Gottheit, „ein Funke seines schaffenden Geistes in uns lebt,“ so daß wir — wie die Gottheit in großen — unser geistiges Wesen in kleinen Welten d. h. in organischen Kunstwerken darzustellen und auszudrücken vermögen.

Im wahren Kunstwerk werden somit sämtliche Merkmale des schaffenden Dichtergeistes ausgedrückt oder verkörpert sein. Es wird wie der Geist des Künstlers eine Unendlichkeit in organischer Einheit bieten: „Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist[2].“ Das Kunstwerk soll also 1. ein einheitliches, scharf begrenztes Werk sein; es soll ein geistiges Zentrum, einen Mittelpunkt haben. Es soll 2. „unerschöpflich sein“; es soll wie die romantische Poesie überhaupt „die Tendenz nach einem unendlichen Sinn haben“: „Das Chaos muß in jeder Dichtung durch den regelmäßigen Flor der Ordnung schimmern[3].“ „Eine

[1]) Minor II 431, 25. [2]) Athen.-Fragm. 297. Dies ist Fr. Schlegels Standpunkt um 1797. Vgl. dazu Schelling 1800: „Das Kunstwerk ist ein Endliches im Unendlichen.“ Und Goethe 1806 (Rezension des Wunderhorns), wo er von den „lebhaften, poetischen Anschauungen“ spricht, „wodurch ein beschränkter Zustand, ein Einzelnes, zum zwar begrenzten, aber doch unumschränkten All wird, und der Genießende im kleinen Raum die ganze Welt zu sehen meint.“ [3]) Nov. I 119.

klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr draus lernen wollen [1])."

Was den Mittelpunkt und die Einheitlichkeit der organischen Form anbetrifft, so hat August Wilhelm Schlegel das entscheidende Wort dafür gesprochen. Die Unerschöpflichkeit hat Friedrich Schlegel auf die Spitze getrieben.

1. Einheit. „Weit entfernt," sagt Wilhelm Schlegel, „daß ich das Gesetz der vollständigen Einheit in der Tragödie als entbehrlich verwerfen sollte, fordere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnisvollere Einheit, als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter sich begnügen. Diese Einheit finde ich in den tragischen Kompositionen Shakespeares ebenso vollkommen als in denen des Äschylus und Sophokles; ich vermisse sie dagegen in manchen von der zergliedernden Kritik als korrekt gepriesenen Tragödien [2])." Dieser „Begriff des Einen und des Ganzen ist aber ganz und gar nicht aus der Erfahrung geschöpft, sondern aus ursprünglicher Freitätigkeit unsers Geistes entsprungen," um ihn klar zu machen, „bedarf es nicht weniger als ein System der Metaphysik" [3]). Dieses System ist indessen nicht überwältigend. Es soll auch nur verhindern, daß ein unzarter Philisterverstand sich vermißt, mit seinen spärlichen Erleuchtungen an Dinge heranzugehen, von denen er nichts versteht, für deren Aufnahme ihm das Organ fehlt. Denn der Einheitspunkt und Mittelpunkt des Shakespeareschen Kunstwerks liegt „in einer höheren Sphäre" [4]) und kann deshalb nur mit feineren Sinnen, höheren Kräften des Geistes empfunden werden.

Der Gedankengang der Metaphysik ist ungefähr folgender: Jede Einheit ist bedingt durch einen höheren Zweck

[1]) Lyc.-Fragm. 20. [2]) Dram. Vorl. II 97. [3]) ib. 95. [4]) ib. II 96 ff.

oder Begriff[1]), dem sie dient. Der Zweck nun, dem das Kunstwerk seine Einheit verdankt, liegt „in einer höheren Sphäre", als die gewöhnlichen Einheiten. Zunächst in einer höheren Sphäre als die Einheit eines Mechanismus; denn diese ist veranlaßt durch einen äußeren, durchaus praktischen Zweck. „So z. B. liegt die mechanische Einheit einer Uhr in dem Zwecke der Zeitmessung." Der Verstand genügt vollkommen, um diese Art der Einheitlichkeit zu begreifen. In der Tat diese Einheitlichkeit ist „nur für den Verstand da". — Das Kunstwerk hat aber auch eine höhere Einheit als die natürlichen organischen Formen, z. B. die Pflanzen und Tiere. Deren Einheit liegt in „dem Begriff des Lebens". Schon hier versagt unser Verstand. Schon die einfachsten organischen Lebenseinheiten können wir nicht verstandesmäßig begreifen und analysieren. Schon für die einfachsten Lebensformen finden wir den Einheitspunkt nur vermittelst „einer inneren Anschauung". — Die organische Einheit eines Shakespeareschen Kunstwerks stammt aber nicht aus dem Reiche des bloßen Lebens, sondern wiederum aus „einer höheren Sphäre"; aus dem des selbstbewußten „des geistigen Lebens", aus dem Reiche der „Ideen und der Beziehungen auf Ideen". Ein Trauerspiel hat allerdings das mit den mechanischen Körpern gemein, daß es nicht bloß mit dem Auge und Ohr, sondern mit dem Verstand aufgefaßt wird. Aber nicht für die Sinne und nicht nur für den Verstand wurde es geschaffen und existiert es, sondern es wendet sich an „das Gemüt", das „Gefühl", an unseren „Sinn für das Unendliche", an die Welt der Ideen in uns. Auf diese höchste Fähigkeit des Menschen, seinen Sinn für die höhere Welt, die Welt der Ideen, will das Trauerspiel „einen Gesamteindruck" machen. Diesem höheren, geistigen Zwecke entspricht

[1]) Vgl. Kant: Kritik der Urteilskraft.

nun eine höhere, geistige Einheit, dieselbe Einheit, die wir beim Menschen Seele nennen, ohne sie klar vorzeigen zu können.

Wir haben also im Kunstwerk keine mechanische und keine bloß lebendige, sondern eine geistige Einheit, eine Seele[1]). Diese geistige Einheit ist, „tief, innig, geheimnisvoll", sie ist die höchste denkbare Einheit, die es gibt. Da sie eine geistige, seelische ist, so muß sie von geistigen Wesen empfunden werden können, selbst wenn sie logisch nicht bis ins Letzte demonstrierbar sein sollte.

Hieraus ergibt sich in der 12. Vorlesung folgende Zusammenfassung und Folgerung[2]): „Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußre Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zutat ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt gibt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwicklung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen, von der Kristallisation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieser bis zur menschlichen Gesichtsbildung hinauf. Auch in der schönen Kunst, wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle echten Formen organisch, d. h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit einem Worte, die Form ist nichts andres als ein bedeutsames Äußres, die sprechende durch

[1]) Vgl. Schlegelbriefe 111: „Was wir in Werken, Handlungen und Kunstwerken Seele heißen (im Gedichte nenne ichs gern Herz), im Menschen Geist und sichtliche Würde", ist „in der Schöpfung Gott — lebendigster Zusammenhang." [2]) Dram. Vorl. III 8 ff.

keine störende Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgenem Wesen ein wahrhaftes Zeugnis ablegt[1]). Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedene Körper wandernde Geist der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen eines veränderten Zeitalters sich auch einen anders gestalteten Leib zubilden muß. Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die neueren Dichtarten mit den alten Gattungsnamen belegt und sie nach deren Begriffe beurteilt, so ist dies eine ganz unbefugte Anwendung von dem Ansehen des klassischen Altertums. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört." Hier wird die Autorität der Griechen ganz im Sinne Herders abgelehnt. Aber W. Schlegel bleibt dabei nicht stehen. Er bleibt die weitere Folgerung aus der romantischen Lehre vom organischen Wesen des echten Kunstwerkes nicht schuldig; nämlich die, daß die Shakespearesche Form eigentlich über der griechischen Form steht, denn sie ist ein späteres und deshalb höheres Entwicklungsprodukt. Sie verhält sich zur klassischen Form wie die universalistische, durchgeistigte, transzendentale romantische Poesie mit ihrer „unendlichen Tendenz" zur plastisch-natürlichen, nur in sich vollendeten griechischen; wie die auf philosophischen, unendlichen Anschauungen beruhende, selbstbewußte und All-bewußte Mythologie der Neuromantik zu der sinnlichen griechischen Götterlehre, der „ersten Blüte der jugendlichen Phantasie"; oder auch wie Schillers naive Dichtung zur sentimentalen, wenn wir uns diesen Unterschied chronologisch fixiert denken.

[1]) Vgl. die Stelle von Poggel über innere Form, Minor: Euphorion IV 208f.

Mit einem Wort: Die romantische Shakespearesche Form verhält sich zur klassisch-griechischen Form wie der höhere Organismus zu dem niederen.

Schon im Horen-Aufsatz lehnte deshalb Wilhelm Schlegel den Goetheschen Vergleich des Hamlet mit einem Baume ab: Da könnte man ja denken, „daß Zweige weggeschnitten, andere eingeimpft werden könnten, ohne den freien königlichen Wuchs zu entstellen, und die Spur der Schere sichtbar werden zu lassen. Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Ähnlichkeit mit höheren Organisationen hätte, an denen zuweilen die angeborne Mißgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilt werden kann, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen" [1]).

In den Vorlesungen wird dies ausgeführt: Die griechische Form ist nur ‚Leben', d. h. ‚eine bewußtlose Einheit der Form und des Stoffes'. Die organische Form der Romantiker aber hat einen „Geist", welcher „seine Ahndungen oder unnennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen will". Deshalb begrenzt sich dieser unendliche Geist in einem endlichen Stoffe zum Sinnbild, oder Kunstwerk. Er ist sich dieser Begrenzung sowohl als seiner unendlichen Anschauung bewußt (Ironie), und so haben wir in der romantischen, modernen Poesie einen „bewußten Gegensatz von Form und Stoff". Der endliche Stoff soll zu einem Sinnbild des Unendlichen werden; Endlichkeit und Unendlichkeit sollen sich dadurch zu einer „höheren Einheit" verkörpern. Wir haben also keine noch bewußtlose Einheit von Form und Stoff mehr, wie in der griechischen Poesie, wo alles organisch wie ein Baum emporwächst, wo Stoff und Form als Eins sich

[1]) Werke VII 33. Lessing hatte schon die französischen Dramen mit Statuen, die englischen mit buckligen, aber lebenden Menschen verglichen.

harmonisch-plastisch in Kunstwerken darstellen, sondern es wird „innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzter gesucht"; d. h. der endliche Stoff wird mit dem unendlichen Geist des Künstlers bewußtermaßen zu höherer organischer Einheit verschmolzen. — Aus der bewußtlosen Einheitlichkeit von Stoff und Form erklärt sich die augenscheinliche Vollendung der griechischen Kunstwerke, während die geistig-romantische Form, die ihrem „Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten kann, wegen eines gewissen Scheins von Unvollkommenheit um so eher in Gefahr verkannt zu werden" ist[1]).

Es handelt sich also in der romantischen Form um eine Durchgeistigung des Stoffes. Diese muß sich an die Möglichkeiten, die im Stoffe selbst liegen, anschließen, wenn Stoff und Geist in eine wahre Verbindung treten sollen, wenn eine wahre Durchdringung beider zustande kommen soll. Jeder Stoff fordert demnach eine bestimmte Form der Behandlung. Es gibt deshalb nicht eine romantische, organische, Shakespearesche Form, sondern unendlich viele — so viele als Stoffe und Möglichkeiten in den Stoffen liegen und unendliche Gesichtspunkte für dieselben angenommen werden können. „Der echte Künstler sollte sich jedesmal von dem Geiste seines Stoffs hinreißen lassen, daß er ein neues, abgesondertes Kunstwerk daraus hervorbringe. Und eben weil dies bei Shakespeare der Fall ist, so hat dies zu vielen Mißverständnissen Anlaß gegeben, weil es beim ersten Anblick scheint, als hätte man keinen festen Platz, aus welchem man diesen wunderbaren Dichter beobachten könne[2])."

Deshalb verbietet uns Tieck zu sagen: „Dieses Werk stellt am vollendetsten die Form des Shakespeareschen

[1]) Dram. Vorl. I 22 f. [2]) Tiecks Nachgel. Schrift II 136.

Schauspiels dar; oder: jenes ist der Gipfel der englischen Kunstform, hier hat sie sich vollendet, und alles übrige ist nur ein Bestreben nach diesem Ziel, und alles sollte in dieser Form dastehen! — Dieser umfassende historische Sinn hat sich nicht in einer bestimmten Form aussprechen können, denn er ist lebendig, wechselnd, wandelnd, stets von neuem untersuchend und versuchend, spielend, tändelnd und tiefsinnig, allegorisch und oberflächlich; er sucht nicht aus einer Forderung der Poesie den Gegenstand in sich und in etwas Konventionelles zu verwandeln, sondern sich jedem neuen Gegenstand auf eine neue Weise anzuschmiegen ... Der buchstäbliche Nachahmer Shakespeares wird sich an Nebensachen, einzelne Szenen oder irgend ein bestimmtes Schauspiel halten müssen, und er wird nichts weniger als eine Shakespearesche Form zustande bringen, weil jedes Werk dieses Dichters eine neue Form darstellt; ein solcher Nachahmer, der den Geist der gemeinsamen Formen erfaßt hätte, würde wohl etwas liefern, das jedem Werke Shakespeares völlig unähnlich sähe[1]."

Endgültig ist so die Shakespearesche Form von der mechanischen und klassischen unterschieden. Sie unterscheidet sich von der mechanischen als die lebendige Form von der toten. Diese Folgerung hat Schlegel ausdrücklich aus seinen Gedankengängen gezogen. Sie unterscheidet sich von der klassischen Form, wie die des höheren Organismus von der des niederen; wie die Form einer späteren und deshalb höheren Entwicklung von einer früheren. — Weder die mechanische noch die klassische Form können also als Maßstab für die moderne, organische Shakespearesche Form herangezogen werden. Das haben die Schlegels und Tieck ausdrücklich betont.

---

[1]) Krit. Schriften I 221 f.; vgl. Krit. Schriften III 33; 93.

Wie wird nun ein romantisches Drama aussehen? Ein romantisches Drama wird sich selbstverständlich ganz anders präsentieren als ein griechisches. Es umfaßt zunächst, seinem höheren Standpunkt gemäß, einen weiteren Kreis von Leben, Charakteren und Begebenheiten. Aristoteles hätte es für unmöglich gehalten, einen solchen Reichtum in eine dramatische Einheit zu bannen, wenn er gefragt worden wäre. Und damals hatte er recht! Auf der griechischen Bühne wäre es in der Tat unmöglich gewesen[1]. — Aber „unternehmende Köpfe, unbekümmert darum, daß etwas anderswo in hoher Vollkommenheit vorhanden gewesen", fingen noch einmal an, eine Bühne zu erfinden und zwar eine ganz speziell für das romantische Drama eingerichtete. Sie legten „den Grund des neuen Gebäudes auf eigenem Boden" und schafften „alle Zurüstungen und alles Baugerät aus eigenen Mitteln herbei". „Wir teilen gewissermaßen die Freude des Gelingens, wenn wir sie rasch von der anfänglichen Unbeholfenheit und Bedürftigkeit zu fertiger Meisterschaft fortschreiten sehen[2]." Der Boden, auf dem die romantische Bühne gebaut wurde, war England und Spanien.

„Also wir können gern zugeben, die meisten dramatischen Werke der englischen und spanischen Dichter seien im Sinne der Alten weder Tragödien noch Komödien: es sind eben romantische Schauspiele." Und der Unterschied liegt tiefer als in den oft erwähnten Äußerlichkeiten: er liegt im „innersten Gehalt der Dichtungen"[3]: „Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen: die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegensetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit

[1]) Dram. Vorl. II 85f. [2]) ib. III 5; vgl. Krit. Schrift. I 248. [3]) ib. III 10f.

und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste miteinander" (Universalpoesie)... So ist die gesamte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern" [1]).

Deshalb sehen auch die griechischen Dramen einfach, klar, vollendet aus wie eine „Skulptur", die romantischen hingegen haben einen „fragmentarischen" Anschein, denn sie sind dem „Geheimnis des Weltalls näher": „Das Gefühl wird alles zugleich gewahr." Sie können also infolge dieses Gefühls für das allem zugrunde liegende Geheimnis keine ins Auge springende Abrundung bieten. Sie sind mit einem „großen Gemälde" zu vergleichen, wo Gestalten und Bewegungen in reichen Gruppen dargestellt werden; wo nicht nur die Umgebung der Personen abgebildet ist, sondern auch „ein bedeutender Ausblick in die Ferne" geboten werden, und wo eine magische Beleuchtung einen bestimmten Eindruck auf das Gemüt hervorzuzaubern vermag ... Die romantische Kunstform wird „Lebendigkeit" und „die feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks" in die Gesichter bringen; im Blicke der Gestalten werden wir deren Gemüt entdecken und „dessen leiseste Regungen vernehmen." Licht und Luft, etwas ganz Unkörperliches, scheint darin sichtbar gemacht zu sein. Kurz und gut, das

[1]) Dram. Vorl. III 14 ff.

romantische Drama gleicht einem reichen, bunten, tiefsinnigen Weltengemälde, nicht der einfachen, klaren Skulptur [1]). „Es sondert nicht strenge wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandteilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig neben einander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Phantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Kolorit und Beleuchtung harmonisch gewordenen Scheines und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele". Durch Wechsel der Zeiten und Örter wird die Ferne angedeutet und das Halbversteckte für die Gruppierung verwandt. Ernst und Scherz sind wie Licht und Schatten eine wirkliche Schönheit im Drama, wenn sie so gemischt sind, daß sie „im Grade und der Art ihrer Anwendung ein Verhältnis zu einander haben" — d. h. wenn sie nicht willkürlich für krasse Effekte nebeneinander gestellt werden, sondern in ihrer tiefen, ewigen Verwandtschaft, wie sie das Leben mischt, im Kunstwerk erscheinen. Durch die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandteile — gleichfalls eine „wahre Schönheit" — hat der Dichter es in der Gewalt, seine Personen in „mehr oder weniger poetische Naturen zu verwandeln."

Für alles dies ist Shakespeare Muster und Illustration zugleich. Alles dies wurde nur einleitend vorgebracht, um für eine volle Würdigung der Werke im einzelnen freie

[1]) Herder und Lessing hatten das Freskogemälde als Bild für die Shakespearesche Technik gebraucht. Wilhelm Schlegel vergleicht sie mit einem Gruppengemälde: er spricht von der Einfassung der Vordergründe: „Durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andere Mittel" wird der Blick festgehalten, „daß er weder über die Darstellung hinausschweife noch etwas in ihr vermisse."

Bahn zu bekommen. Die Perspektive, die Mischungen, die Kontraste, die ganze gepriesene Technik des romantischen Dramas, vor allem die romantische Ironie, wird dann an den Werken Shakespeares im einzelnen nachgewiesen.

Daß hier aber eine Wechselwirkung stattfand, und daß der Begriff der organischen romantischen Form Shakespeare ebensoviel verdankt, als Shakespeare ihr, wird uns bei näherer Prüfung ganz klar. Ich habe an anderer Stelle diese Wechselwirkung chronologisch verfolgt[1]). Fr. Schlegel fängt die Spekulation an: 1791 konstatiert er Stimmungseinheit in den Shakespeareschen Dramen, 93 Natureinheit; 95 wird die organische Form als „natürliche Bildung" auf die Griechen angewandt. Aber schon 1796 und 97 demonstrieren Karoline und W. Schlegel den Begriff der „höheren Organisation" an Shakespeare. Damit sind sich die Romantiker über das Ideal der romantischen Form einig. Das 253. Athen.-Fragm. gibt dieser Überzeugung Ausdruck: „In dem edleren und ursprünglichen Sinne des Worts Korrekt, da es absichtliche Durchbildung und Nebenausbildung des Innersten und Kleinsten im Werke nach dem Geist des Ganzen, praktische Reflexion des Künstlers bedeutet, ist wohl kein moderner Dichter korrekter als Shakespeare. So ist er auch systematisch wie kein anderer: bald durch jene Antithesen, die Individuen, Massen, ja Welten in malerischen Gruppen kontrastieren lassen, bald durch musikalische Symmetrie desselben großen Maßstabes, durch gigantische Wiederholungen und Refrains; oft durch Parodie des Buchstabens und durch Ironie über den Geist des romantischen Drama und immer durch die höchste und vollständigste Individualität und die vielseitigste,

[1]) Vgl. meine Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und in der Romantik.

alle Stufen der Poesie von der sinnlichsten Nachahmung bis zur geistigsten Charakteristik vereinigende Darstellung derselben" [1]). Auf diesem Standpunkt bleibt W. Schlegel stehn; Fr. Schlegel aber kann sich nicht damit zufrieden geben. Infolge seiner Zentrumslehre, seiner intuitiven Anschauung vom Ganzen, seinem Begriff der progressiven Universalpoesie muß er sich auch die Shakespearesche-romantische Form zu einer absoluten Universalform erweitern.

2. Unerschöpflichkeit. Schon 1799 sieht Fr. Schlegel in Shakespeare „eine indirekte Mythologie", d. h. die gigantischen Bewegungen seiner Technik, die Leichtigkeit, mit der sich in ihr Welten begegnen, bekämpfen, verbinden, hat etwas vom Geist der ursprünglichen Kühnheit und Naturkraft, die sich in allen mythologischen Konstruktionen verrät; und umgekehrt: Fr. Schlegels neue Mythologie, wenn sie wirklich zutage treten, wenn sie wirklich ein Bild des Zentrums, eine Ahnung der unendlichen Herrlichkeit, der Urliebe und Urpoesie geben soll, muß in einer Form erscheinen, welche die Dehnbarkeit, Kühnheit und Freiheit der Shakespeareschen Technik hat. Sie soll ja nicht nur die Klarheit und Bestimmtheit der philosophischen Grundansichten, sondern auch vor allen Dingen die unaussprechlichen Beziehungen des durchgeistigsten Alls die maßlose Tiefe der Urliebe, die harmonische Fülle des Zentrums veranschaulichen und das Gefühl für „das Geheimnis" wecken. Wie könnte sie dies, wenn ihr nicht eine Form geboten würde, die sich zur Unendlichkeitsform erweitern läßt. In diesem Sinne heißt es um 1800 ausdrücklich von Shakespeares Form: „Ja diese künstliche Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Wider-

---

[1]) Ich nehme ebenda A. W. Schlegel als Autor für den ersten Satz, Fr. Schlegel für den zweiten Satz in Anspruch.

sprüchen, dieser wunderbare, ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon eine indirekte Mythologie zu sein; die Organisation ist dieselbe und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprünglichste Form der Phantasie. Weder dieser Witz (i. e. Kompositionstalent)[1]) noch eine Mythologie können bestehen, ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt[2])."

Das heißt: Fr. Schlegel spekuliert sich Shakespeares Form und ihre Eigentümlichkeiten ins Gigantische und Absolute. Sie wird zu einer absoluten Form für die absolute Fülle des Zentrums, die in der neuen Mythologie veranschaulicht werden sollte. Diese absolute Form nennt er „Arabeske". Dabei ist zunächst nicht an wirkliche Ornamente oder Schnörkel zu denken, sondern: Arabesken sind „witzige Spielgemälde"[3]). Gemeint sind damit wohl die allegorischen Darstellungen der alten Volksschauspiele, aus denen die Shakespearesche Technik ja hervorwächst. Diese Annahme wird unterstützt durch eine Stelle in Tieck, wo dieser die Hauptmerkmale der Schlegelschen Arabeske in den „kindlichen Allegorien der alten Volksschauspiele" und deren Überbleibsel auf den Puppen- und Jahrmarktstheatern findet: „Marionettenspieler und herumstreifende Komödianten haben eine gewisse Anzahl von alten Stücken

---

[1]) Minor II 361: „Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakespeare entwickelt hat"; vgl. Athen.-Fragm. 220; 116, 35; Ideen 123. [2]) Minor II 361, 45f. [3]) ib. 368, 41. Bei „witzig" ist wiederum an die kombinierende Fähigkeit der Phantasie zu denken.

im Besitz, „die jedem wahren Dichter und Künstler unendlich viel an die Hand gegeben hätte ... So ist aber für uns jene gothische, wunderliche Welt, jene Arabesken mit ihren lebendig gewordenen Schnörkeln und Verzierungen, mit ihren verkörperten Träumen und Blumenmetamorphosen in Tier- und Menschenfiguren in der dramatischen Poesie wenigstens fürs Erste untergesunken[1]." „Ich sehe schon im voraus, wie neuere Dichter zu ihnen wieder ihre Zuflucht nehmen müssen, teils um die Natur und ihren Geist zu offenbaren, teils um sich dem Zentrum aller Poesie und Wahrheit zu nähern[2]."

Die Forderung einer solchen Form ist mit Recht als eine der schwächsten und verhängnisvollsten Punkte der romantischen Ästhetik bezeichnet[3]. Doch machen wir uns einmal klar: Die Forderung ist nicht willkürliche Phantasterei, sondern sie ist die konsequente Folge aus Fr. Schlegels Ansicht, daß das „Höchste", die Quelle aller Poesie, zwar durch Systeme unsagbar ist, aber doch offenbarungsmäßig im Künstler sich spiegelt und deshalb durch diesen veranschaulicht werden kann. Die Schwäche der Arabeskentheorie ist deshalb zunächst nur die, die allen rein theoretischen Gedankenprodukten (z. B. auch Platos Republik) anhaftet: die Unmöglichkeit einer auch nur annähernd adäquaten Verwirklichung.

Es ist etwas Großes, was Schlegel will, etwas Schönes, Kühnes, Reiches. Es soll eine Form geschaffen werden, die Raum gibt für die ganze Unendlichkeit, Freiheit und Beweglichkeit eines genialen Dichtergeistes, so daß die

---

[1]) Krit. Schriften I 161 f. [2]) ib. 168. [3]) Obgleich die Romantiker im Grunde dabei nur Lessings Spuren folgen. L. hatte auch die alten Volksschauspiele (besonders den Faust) ausdrücklich als den besten Anknüpfungspunkt für zu schaffende nationale Dramen genannt.

Schönheit und Poesie des Urfeuers, die sich im genialen Geiste des Dichters als ihrem ersten Medium spiegelte, nun in dieser Form ein zweites Medium fände, worin sie allen sichtbar gemacht werden könnte.

Da sie den Quell der Poesie darstellt, die All-Einheit symbolisiert, so wird sie zugleich das Ursprünglichste und das Höchste, die Keime und das Ziel aller Kunst darstellen: Diese Form muß deshalb das „künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt. — Ihr mögt wohl lächeln über dieses mystische Gedicht und über die Unordnung, die etwa aus dem Gedränge und der Fülle von Dichtungen entstehn dürfte. Aber die höchste Schönheit, ja, die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos"[1]. — Begreiflicherweise wird nun nicht der systematisierende Verstand, sondern einzig und allein die darüber hinausgehende Phantasie, „das Organ für die Götter" diese Form ins Leben rufen können. „Nur die Phantasie kann das Rätsel dieser Liebe fassen und als Rätsel darstellen; und dieses Rätselhafte ist die Quelle von dem Phantastischen in der Form aller poetischen Darstellung[2]."

Daß es möglich ist, eine solche Urform für die Urbegriffe und zugleich Allform für den Allbegriff zu schaffen, daran scheint Schlegel wirklich keineswegs zu zweifeln: „Bei dem Ernst, mit dem Ihr die Kunst verehrt, meine Freunde, will ich Euch auffordern, Euch selbst zu fragen: Soll die Kraft der Begeisterung auch in der Poesie sich immerfort einzeln versplittern und, wenn sie sich müde gekämpft hat gegen das widrige Element, endlich einsam verstummen? Soll das höchste

[1]) Minor II 358. [2]) ib. 371; vgl. Minor II 393, 24.

Heilige immer namenlos und formlos bleiben, im Dunkel dem Zufall überlassen. Ist die Liebe wirklich unüberwindlich [1])?" — „Das ist der eigentliche Punkt, daß wir uns wegen des Höchsten nicht so ganz allein auf unser Gemüt verlassen. Freilich, wem es da trocken ist, dem wird es nirgends quillen; und das ist eine bekannte Wahrheit, gegen die ich am wenigsten gesonnen bin, mich aufzulehnen. Aber wir sollen uns überall an das Gebildete anschließen und auch das Höchste durch die Berührung des Gleichartigen, Ähnlichen oder bei gleicher Würde Feindlichen entwickeln, entzünden, nähern, mit einem Worte bilden. Ist das Höchste aber wirklich keiner absichtlichen Bildung fähig, so laßt uns nur gleich jeden Anspruch auf irgend eine freie Ideenkunst aufgeben, die alsdann ein leerer Name sein würde [2])." Dieser absichtlichen Bildung des Höchsten, dieser Ur- und Allform für die neue Mythologie wendet Schlegel jetzt sein ganzes Interesse zu, ohne alle übrigen Kunstformen darüber vernachlässigen oder in eins verschmelzen zu wollen [3]).

Uns ist dies psychologisch-philosophisch interessant, denn wir sehen hier ein weiteres Beispiel für die gewaltsame und doch so konsequente Verschmelzung der zwei Seiten in Schlegels ästhetischer Spekulation [4]). 1. Sein unersättliches Streben nach „Fülle" (Studium), „Universalität" (Athe-

---

[1]) Minor II 357 f. [2]) ib. 361, 25. [3]) ib. 374: „Aber doch sehe ich ein, daß es für jeden Virtuosen durchaus notwendig ist, sich selbst auf einen durchaus bestimmten Zweck zu beschränken; und in der historischen Nachforschung komme ich auf mehrere ursprüngliche Formen, die sich nicht mehr ineinander auflösen lassen. So scheinen mir im Umkreise der romantischen Poesie selbst Novellen und Märchen z. B., wenn ich so sagen darf, unendlich entgegengesetzt. Und ich wünsche nichts mehr, als daß ein Künstler jede dieser Arten verjüngen möge, indem er sie auf ihren ursprünglichen Charakter zurückführt." [4]) Eigentlich in aller Spekulation.

näumfragmente), All-Einheit (Ideen und Gespräch). 2. Sein rastloses Suchen nach dem Ursprünglichen, ersten Wahrsten, dem Zentrum der absoluten Einheit, der Gottheit.

Die Lehre vom Zentrum versuchte „die Elemente" der Welt, der Menschheit und der Poesie in Einer Urliebe zu erkennen. Die Lehre vom Genie begriff die harmonische Fülle der ganzen Menschheit in einem Menschen. Die Mythologie sollte ein einheitliches Anschauungsbild des unendlichvollen „Chaos", des Höchsten, bieten. Die Arabeske soll, als Form für diese Mythologie, zugleich ein Ausgangs- und Sammelpunkt aller Kunst und Darstellung sein. Im Prinzip hält Schlegel also immer an der Einheit fest. Aber jetzt ist ihm nur das Einheit, was zugleich Allheit ist. Er kennt von 1800 ab nur noch eine Einheit, die absolute All-Einheit: Im „Gespräch" sagt Camille zu Ludoviko: Wäre es nicht möglich, daß Sie, Ludoviko, (i. e. Fr. Schlegel) den Geist (!) des Spinoza in einer schönen Form darstellen könnten; oder besser noch ihre eigene Ansicht, das, was Sie Realismus nennen? Markus: Das letzte würde ich vorziehn. Ludoviko: Wer etwa dergleichen im Sinne hätte, würde es nur auf die Art können und sein wollen wie Dante. Er müßte, wie er, nur Ein Gedicht im Geist und im Herzen haben und würde oft verzweifeln müssen, ob sichs überhaupt darstellen läßt. Gelänge es aber, so hätte er genug getan. Andrea: Sie haben ein würdiges Vorbild aufgestellt. Gewiß ist Dante der einzige, der unter einigen begünstigenden und unsäglich vielen erschwerenden Umständen durch eigne Riesenkraft, er selbst ganz allein eine Art von Mythologie, wie sie damals möglich war, erfunden und gebildet hat[1])."

Also: Die Einheitlichkeit wird keineswegs aufgegeben.

---

[1]) Minor II 366.

Das Werk des Dante war stets Fr. Schlegels Ideal einer systematischen, vollständigen Einheit[1]). Ausdrücklich polemisiert er auch jetzt noch gegen eine „chaotische Überhauptpoesie"; — aber ebenso wenig, ja noch weniger wird die Fülle aufgegeben, und für diese ist die griechische Mythologie Muster, ist „das bunte Gewimmel der alten Götter" das schönste Symbol, die Arabeske die gegebene Form. — Wie aus den symbolischen Grundanschauungen, „diesem reizend gebildeten Chaos" der griechischen Mythologie die gewaltige „Welt der alten Poesie sich organisierte"[2]), so soll sich jetzt aus einem von Fr. Schlegel zu schaffenden, mythologisch-realistischen Werke in Arabeskenform eine neue Welt der abendländischen, germanischen Poesie erheben: „Die tragischen und komischen Werke der Alten ... sind nur Variationen, verschiedene Ausdrücke eines und desselben Ideals[3])." Wenn Fr. Schlegel den Geist des Spinoza[4]), „das was er Realismus nennt", dargestellt hat, so wird alles, was nach ihm geschrieben werden kann, auch nur „Variation, verschiedene Ausdrücke eines und desselben Ideals" sein. Diese neue Darstellung des neuen Ideals müßte natürlich auf einem viel höheren Standpunkt stehen und von viel tieferer Einsicht durchdrungen sein als die alte Mythologie; und ihre Form müßte dem entsprechend sich von dem alten Epos des Homer und dem mittelalterlichen des Dante unterscheiden, indem es beide so weit übertrifft, wie der Geist der Neuzeit den der Vorzeit an spekulativer Tiefe und wissenschaftlicher Weite übertrifft. Aber: „warum sollte nicht wieder von

[1]) Athen.-Fragm. 247; vgl. Min. II 348, 32; 355, 29. [2]) ib. 344. [3]) ib. 366, 45. [4]) ib. 360: „Im Spinoza aber findet Ihr den Anfang und das Ende aller Phantasie, den allgemeinen Grund und Boden, auf dem Euer Einzelnes ruht. Und eben diese Absonderung des Ursprünglichen, Ewigen der Phantasie von allem Einzelnen und Besondern muß Euch sehr willkommen sein."

neuem werden, was schon gewesen ist? Auf eine andre Weise, versteht sich. Und warum nicht auf eine schönere, größere"[1])? —

Überall geht jetzt Fr. Schlegel dem Arabeskenhaften nach, oder wie er es nennt, er sucht nach den schon vorhandenen Arabesken, die aber vorläufig nur „Naturprodukte" und noch nicht zugleich „Kunstwerk" sind[2]). — Denn ist auch die Arabeske in der Vollendung nur ein Postulat, die Idealform der Neu-Romantik, so sind ihre bescheidenen Ansätze doch schon zu entdecken[3]); und zwar entdeckt Fr. Schlegel Arabesken überall da, 1. wo die Phantasie frei waltend Formen zustande gebracht hat, deren Wirkung auf uns unleugbar ist, obgleich wir diese Wirkung uns mit unserem Verstand nicht ohne weiteres erklären können: so in „Sternes Humor"[4]); in Swifts und in Jean Pauls phantastischen „Grotesken"[5]); — 2. aber auch überall da, wo nur irgend etwas Ursprüngliches in einem Kunstwerk sichtbar ist: „In Diderots Fataliste, weil „die Fülle des Witzes hier ganz rein" von allen „sentimentalen Beimischungen" ist; in dem „Fluchen" und den Squires bei Fielding, weil sie „wie aus dem Leben gestohlen" sind, und im Wakefield, weil er „uns einen tiefen Blick in die Weltansicht eines Landpredigers"[6]) gibt. Durch diese Sucht nach Ursprünglichkeit werden dem rücksichtslosen Denker Fr. Schlegel Dummheit und Albernheit höchst bedeutsame Erscheinungen, weil sie doch gar so ursprünglich sind. Boshaft stellt er eine wissenschaftliche Naturgeschichte der Dummheit auf, die er mit sachlicher Behaglichkeit an den gelehrten Zeitschriften demonstriert: er hält sie sich „ganz ausdrücklich, wie die Wiener den

---

[1]) Minor II 358, 44. [2]) ib. 369, 32. [3]) ib. 374, 26. [4]) ib. 368. [5]) ib. 369. [6]) ib. 374 f.

Kasperle" [1]). Der Scherz aber hat einen ernst gemeinten Hintergrund. An einer anderen Stelle, wo Fr. Schlegel vollständig ernsthaft ist, heißt es ausdrücklich: Shakespeares Kompositionsart sei geboten, weil ihr ein „erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist", zugrunde liegt. Diese Form vermag es „nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern" zu lassen, „wo der naive Tiefsinn den Schein des Verkehrten und Verrückten oder des Einfältigen und Dummen durchschimmern läßt" [2]). Wieder einer von den fast wahnsinnig-konsequenten Gedankengängen Fr. Schlegels: Da das Zentrum, das Höchste, über die Vernunft hinausgeht, so muß das Plus oft „dumm" verkehrt oder auch oft verrückt „erscheinen"; denn das dürfen wir nicht übersehen: Fr. Schlegel spricht nur von dem Schein der Dummheit, den der natürliche Tiefsinn auf sich ladet.

Wenn er aber auch von „Arabesken des Raphael" [3]) spricht, so ist es klar, daß die symbolische Darstellung der „ursprünglichen, ewigen Liebe" den Madonnengemälden Raphaels diesen Namen einträgt. Denn Fr. Schlegel sieht 3. Arabesken überall da, wo der Geist der Liebe durch die Kunst festgehalten wird. Kann doch die Liebe, wie alles Gefühlsmäßige nicht mit dem Verstande erklärt, sondern nur durch die Phantasie des Dichters festgehalten und im Bilde oder Gedicht dargestellt werden. — Deshalb ist auch nach Fr. Schlegels „Sprachgebrauch" „eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen Form darstellt". „Sentimental" aber wohlgemerkt „in dem Sinne" gebraucht, sagt er, „wie ich das Wort nehme, und es seinem Ursprunge und seiner Natur nach glaube nehmen zu müssen ... Vergessen Sie auf einen Augenblick die ge-

[1]) Min. II 370; vgl. Lyc.-Fragm. 81. [2]) ib. 362. [3]) ib. 371.

wöhnliche, übel berüchtigte Bedeutung des Sentimentalen... Denken Sie dabei lieber an Petrarca oder an Tasso[1])." Die Arabeske soll also auch für das flüchtige, weiche, nur im Gefühl pulsierende Leben der Menschheit die entsprechende, zwanglose, durchsichtige Form bieten. Sie soll mit „Zauberwort" den „Geist der Liebe" binden. Denn: „gibt es wohl eine Kunst, die den Namen verdiente, wenn diese nicht die Gewalt hat, den Geist der Liebe durch ihr Zauberwort zu fesseln[2])?" Die Arabeske dient der Stimmungskunst.

Wir fühlen uud sehen aber trotzdem die unangenehme Kehrseite der Medaille. Wir merken wie die Arabeskentheorie dem bequemen Naturell gewisser Leute eine verständnisvolle Schutzgöttin sein wird; ein gefälliges se-laisser-aller, eine ungezwungene Freiheit der Bewegungen ohne Rücksicht auf berechtigten und unberechtigten Zwang; eine Verherrlichung des unbegrenzten Geistes auf Kosten des beengenden Körpers, der Form; des unsagbaren stammelnden Gefühls auf Kosten des klaren, bestimmten Gedankens; ein Triumph der Fülle über die Einheit. Fr. Schlegel hätte allerdings gegen einen solchen Vorwurf aufs Entschiedenste Verwahrung eingelegt und uns eines gänzlichen Mißverstehens seiner heiligsten An- und Absichten beschuldigt. Denn theoretisch hält er an einem „geistigen Zentralpunkt", einem „Band der Ideen", einer „höheren Einheit" fest[3]). Aber was nützt das! Praktisch wird dieser Einheitspunkt der romantischen Kunstform doch zu einem mystischen Postulat und ist um nichts besser als der „dunkle Punkt" der Stürmer und Dränger.

In den Athenäumsfragmenten hieß es noch: „Sollte die Poesie nicht unter andern auch deswegen die höchste und würdigste aller Künste sein, weil nur in ihr Dramen möglich

[1]) Minor II 370 f. [2]) ib. 358. [3]) ib. 373.

sind [1])?“ Das Drama aber wählt man nach einem andern Fragment „aus Hang zur systematischen Vollständigkeit[2]).“ Aber von Shakespeares Eigentümlichkeiten ausgehend, hatte sich Schlegel jetzt seine Ideal- und Urform zurechtspekuliert, indem er rückwärts über Sheakespeare hinweg nach einer noch ursprünglicheren Form (nach den Volksschauspielen und Allegorien) schaute und immer weitere und dehnbarere Formen für den unendlichen Inhalt und Geist der romantischen Poesie konzipierte. So war er zur Arabeske als einer romantischen Form par exellence gelangt. Dann blickt er wieder auf das gegenwärtig schon Vorhandene, um hier anknüpfend zur Verwirklichung dieses Ideals das Seinige beizutragen, und da muß er denn das Epos, d. h. den Roman, unter den schon vorhandenen Gattungen als diejenige erkennen, die seinem Ideal am nächsten kommt.

„Andrea: Auf die Weise würde unter den alten Gattungen nur in der epischen ein Werk in Ihrem großen Sinne möglich sein.

„Lothario: Eine Bemerkung, die insofern richtig ist, daß im Epischen das eine Werk auch das einzige zu sein pflegt.“ — „Das Drama ist im Vergleich mit dem, was Ludoviko im Sinne hat, nur eine angewandte Poesie“, kein eigentliches „Werk“, sondern etwas zwischen einem „Werk“ und einer „Studie“. Um ein Werk zu sein, ist es nicht „mystisch und allumfassend“ genug. „Es fehlt ihm das Selbständige, Insichvollendete[3]).“ (Man sehe die Ansätze zur Verwirrung: Da es nicht „allumfassend“ ist, so ist es auch nicht „insichvollendet“.)

Kurz, es wird von nun an hoffnungslos mit Fr. Schlegel von „einheitlichen“ Kunstwerken zu sprechen. Vor seinem Geiste sind alle Schranken gefallen, und seine Ästhetik treibt

---

[1]) Athen.-Fragm. 123. [2]) ib. 17. [3]) Minor II 366.

von nun an, wie seine Spekulation ins Uferlose. Das All ist Einheit; und nur das All ist Einheit. Und: „Nur dadurch, daß es eins und alles ist, wird ein Werk zum Werk; nur dadurch unterscheidet sichs vom Studium“ [1]. „Das Schauspiel soll auch romantisch sein, wie alle Dichtkunst; aber ein Roman ists nur unter gewissen Einschränkungen, ein angewandter Roman. Der dramatische Zusammenhang der Geschichte macht den Roman im Gegenteil noch keineswegs zum Ganzen, zum Werk.“ Um ein Ganzes zu sein, muß man eben nach Fr. Schlegel alles sein oder wenigstens „mystisch“ die Allheit andeutend darstellen. „Sie behaupteten zwar, der Roman habe am meisten Verwandschaft mit der erzählenden, ja mit der epischen Gattung“, fragt Fr. Schlegel. Diese Behauptung ist für ihn, der erst auf dem Wege Arabeske-Spielgemälde zur Romanform gelangt ist, trivial. „Ich“, sagt er, „kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen [2].“

Für Shakespeare wird aber auch in diesen Regionen der Thron errichtet: „Das Drama, so gründlich und historisch, wie es Shakespeare nimmt und behandelt“, ist „die wahre Grundlage des Romans“. War es dies auch nicht in Wirklichkeit, so wäre es in der Tat Grundlage gewesen für die Romanform, die Fr. Schlegel ins Leben rufen wollte [3].

---

[1]) Minor II 366. [2]) ib. 373. [3]) Hier erhält auch die schwächste Richtung der romantischen Shakespeareforschung, die Vorliebe für den Perikles und die Pseudo-Shakespeareschen Dramen ihre ästhetische Billigung. Verantwortlich kann sie aber nicht dafür gemacht werden. Ebensowenig ist sie für Tiecks nachlässige Technik unbedingt haftbar. Aber es ließe sich vielleicht ein umgekehrtes Verhältnis annehmen. Fr. Schlegel weist in einer Anmerkung (ib. 351) darauf hin, daß er erst durch Tiecks „originelle Ansicht“ auf die Frage der „sogenannten unechten Stücke“ auf-

Er hat sie nicht ins Leben gerufen, denn seine Forderungen an diese Form waren, wie alle seine Forderungen „unendlich“. Und, wie er selbst sagt: „Unser zerbrechliches Dasein kann nichts schaffen, das unsern göttlichen Forderungen Genüge leistete.“

So endet die romantische Theorie Fr. Schlegels, wie so vieles menschliche Denken, Handeln und Sehnen, das von unersättlichem Streben nach Fülle, Freiheit und schrankenlosem Lebens- und Geistesgenuß getragen und getrieben wurde, mit einem — Zuviel! Vor der Fülle der Gesichte, der Weite der Möglichkeiten, den glänzenden Perspektiven in die Unendlichkeit droht so manchem Menschengeiste und Menschenherzen Verwirrung. Es schließt die Augen und rettet sich in die Beschränkung: eines Berufes; einer Häuslichkeit; strenger Pflichten; einer einzigen und bestimmten Weltanschauung. Fr. Schlegel wurde Katholik.

merksam gemacht worden ist. — — Ich habe mich nicht überzeugen können, daß die Romanform des Meisters für die Arabeske-Romanform ausschlaggebend gewesen sein sollte, wie Haym dies annimmt. Die Arabeske-Romanform wird erst 1800 gefordert. Um die Zeit, wo der Meisteraufsatz entsteht, sieht Fr. Schlegel noch im Drama die höchste Kunstform.

Nachwort

Ich habe mit Absicht auf jede Polemik in meiner Darstellung der romantischen Welt- und Kunstanschauung verzichtet. Nur auf eine öfters gegen die Frühromantik aufgestellte These möchte ich, hier abschließend, Rücksicht nehmen. Man hat so oft diesen Schlegelschen Kreis als eine Krankheitserscheinung, die auf einen Mangel an „Wirklichkeitssinn“ beruht, angesehen; allerdings sagte man, dieser Mangel werde „durch schwermutsvolle Schönheit ersetzt“. Die nachfolgenden Spätromantiker aber sollen dann die „Gesundeten“ sein: „Sie kommen zurück im Überschwang der Genesung mit einer zweiten Unschuld und nehmen die Dinge demütig in ihre Gewalt.“ — Nach dem Vorangegangenen kann wohl diese Behauptung mit der bloßen Gegenbehauptung widerlegt werden.

Die Frühromantik bedeutet nicht Krankheit und Mangel an Wirklichkeitssinn in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Geistes. Sie ist im Gegenteil ein Überschwang an geistigem Leben, ein embryonalisches Werden, ein Überfluß und Überschuß an drängenden Kräften und Ideen, die sich gestalten möchten. Lachender, brennender Lebensdurst paart sich mit einer fast unheimlichen Kühnheit und Freude der Spekulation. Wir haben in der Frühromantik das keineswegs verzweifelte Ringen einer Anzahl geistig bedeutender, nein, durchweg genialer Menschen, die Fülle neuer

Erscheinungen, neuer Tendenzen, neuen Lebens, wie es am Ende des Jahrhunderts emporquoll, zu bewältigen. Gelang es ihnen selbst auch nicht, diese Fülle in echte Kunstwerke zu bannen, so haben sie doch mit ihrem ehrlichen Ringen, durch ihre Programme und Versuche für wahre Kunstwerke den Weg geebnet. Als Anreger, Lehrer und Kritiker, als bedeutende Übergangsmenschen, haben sie ihre Aufgabe im Dienst des Vaterlandes und in der Welt des Geistes erfüllt.

Es war „eine gärende Riesenkraft, dieses Zeitalter“, wie Schlegel sagt. Tausend neue Gestalten und Ideen, unter ihnen Goethe, Kant, der Fichtesche Idealismus, die französische Revolution und dann Napoleon, die neue Naturwissenschaft und Astronomie, wollen assimiliert und verarbeitet sein. Daneben hält, wie durch eine Kluft vom Geist des Zeitalters geschieden, das deutsche Bürgertum an einer kleinlichen Alltäglichkeit, einer fast unbegreiflichen Nüchternheit und Sentimentalität fest; und die deutsche Regierung hat fast nur einen lichten Punkt: die Menschlichkeit des preußischen Königspaares, denen Novalis sein „Glauben und Liebe; oder der König und die Königin“ widmet. — Kann es uns wundern, daß schwungvolle, idealistisch-kritische Naturen, wie die des Schlegelschen Kreises es waren, nicht immer zart und gerecht ihren Zeitgenossen gegenüber oder gar gegen die diesen Zeitgenossen schmeichelnden Autoren vorgingen, und daß sie oft auch bedeutendere Erscheinungen mit ihrem Witz und Spott nicht schonten? Vor dem wahren Großen haben sie sich immer gebeugt: Fr. Schlegel ist stolz, auf die „Fähigkeit, das Vollendete, das ihm entgegen ist, anzubeten“, — was dem sehr Ehrgeizigen allerdings wohl nicht von Anfang an leicht wurde.

Wollen wir Fr. Schlegel als eine Erscheinung im Geistesleben tadeln, wenn denn einmal getadelt werden muß, so kann man es noch am gründlichsten, indem man sagt: Er richtete den Philosophen in sich durch den Dichter und den Dichter durch den Philosophen zugrunde. Oder, wie er vom Hamlet sagt: „Wenn man so nach Wahrheit fragt, so verstummt die Natur.“ „Er wäre größer gewesen, wenn er weniger Verstand besessen hätte.“

Die Romantik als Ganzes aber ist der erste klare und vielleicht überhaupt der vollkommenste Ausdruck der deutschen Volksseele: Ihre tiefe Innerlichkeit und Idealität, ihre philosophisch-poetische Weltauffassung, ihr rein-menschliches Fühlen mit einem Stich ins sterbend-hingebende; dabei ihr unersättliches, durchdringendes, nur an den Grenzen Halt machendes spekulativ-wissenschaftliches Interesse; ihr Kosmopolitismus und dabei doch ihre schwärmerische Zärtlichkeit für, und Anhänglichkeit an das reine Germanentum; das stärkere Interesse für den angestammten, historischen König und sein Tun und Lassen, als für die Aktionen der Staatsmaschine — aber auch: jene Maßlosigkeit im Fühlen, Fordern, Denken; jene unersättliche Sehnsucht nach schrankenlosem Genuß und absoluter Geistesfreiheit, nach alles umfassendem und alles in sich verzehrendem Besitze, nach absolutem Wissen und gänzlicher, anbetender, religiöser Hingabe: das Faustische Element und das mystisch-religiöse des deutschen Geistes, sie werden in der Romantik zu einem Weltbild vereinigt.

Berichtigungen: Es muß heißen: S. 19 Z. 3 von unten anstatt Naturphilosophie: Transcendentalphilosophie. S. 136 Anm. 3 anstatt Herbino: Zerbino. S. 164 Anm. 1 anstatt 333: 335.

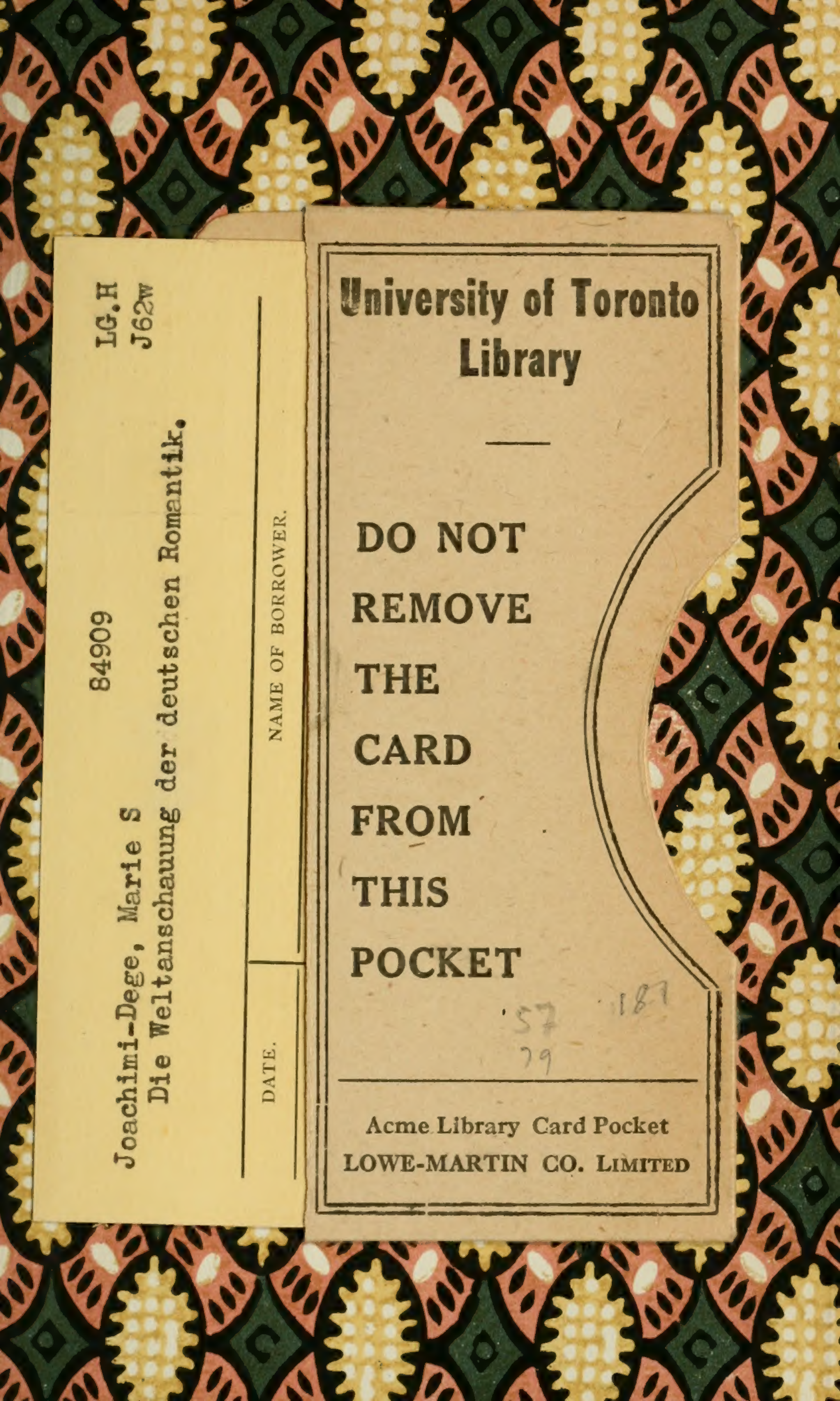
Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

Inhalt









LG.H
J62w
84909
Joachimi-Dege, Marie S
Die Weltanschauung der deutschen Romantik.
NAME OF BORROWER.
DATE.
University of Toronto Library
DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

